



**TRABAJO FIN DE GRADO.**

**« INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL MOSAICO MITOLÓGICO ROMANO EN ANDALUCÍA».**

**AUTOR: ISABEL GRANADOS CHIGUER.**

**TUTOR: JOSÉ JUAN DÍAZ RODRÍGUEZ.**

**GRADO EN HISTORIA.**

**Curso Académico: 2018-2019.**

**Fecha de presentación: 31.05.2019.**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.**

**UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.**

## AGRADECIMIENTOS.

Para todos aquellos que me inculcaron e inculcan el valor y el amor por el  
conocimiento: sigo aprendiendo.

Esto no es mío sino vuestro.

Para los que me demostraron la capacidad de superación en los momentos  
adversos: ‘la Historia se repite, una como tragedia y otra como comedia’.

Aprendamos de la tragedia, riámos en la comedia.

Para quien corrigió en primera instancia estas páginas con infinita paciencia  
tras tanto tiempo, por su atención a deshoras y su apoyo  
incondicional: eterna deuda y agradecimiento por las enseñanzas que  
me diste y das. Enhorabuena: suerte y felicidad para  
esta nueva etapa de la vida.

Para los que sin conocerme proporcionaron su grano de arena desde las  
administraciones, colaborando con la investigación: ¡ojalá más como  
vosotros con vocación de servicio público e inquietud por nuestro  
pasado!

A todos:

Gracias.



## ÍNDICE.

1. Resumen/ <i>abstract</i> .....	3.
2. Introducción.	
2.1.Normativa y justificación de la elección.....	4.
2.2. Objetivos.....	5.
2.3.Metodología y fuentes.....	7.
3. Introducción al contexto histórico.....	13.
4. Sobre la producción del mosaico pavimental romano.	
4.1. Técnicas, herramientas y materiales.....	19.
4.2.Sobre artesanos y talleres.....	27.
5. Estudio cuantitativo de la musivaria mitológica romana de Andalucía.....	34.
6. Análisis temático.	
6.1.Introducción a la elección de la temática por los comitentes.....	37.
6.2.Análisis de la temática mitológica independiente.....	40.
6.3.Análisis de la temática mitológica común.....	49.
7. Análisis estilístico.	
7.1.El pavimento musivo como reflejo del arte de Roma en las provincias.....	69.
8. Valoraciones finales y perspectivas de futuro.....	75.
9. Bibliografía.....	79.
 Anexos.	
Anexo nº 1.....	94.
Anexo nº 2.....	96.

## **1. RESUMEN.**

Con este trabajo se pretende hacer una introducción al conocimiento de la musivaria romana a través del análisis contextual, de producción, temático y estilístico mediante el uso de un inventario de mosaicos de temática mitológica de Andalucía actualizado a mayo de 2019, teniendo como objetivo el visibilizar dicha representación artística como elemento material de la cultura representante de la romanización en el sur de la Península Ibérica.

### **PALABRAS CLAVE.**

Mosaico romano, romanización, Andalucía, mitología.

## **ABSTRACT.**

This paper try to make an introduction to the knowledge of the Roman mosaics through an analysis of its production, the historical context, the thematic representativeness and its stylistic evolution. To accomplish this task, a self-produced mythological theme mosaics inventory, located in Andalusia and up-to-date (last date: May, 2019) was used, with which it will be tried to visualize this artistic representation as one of elements of the Romanization of south Iberian Peninsula.

### **KEY WORDS.**

Roman mosaics, Romanization, Andalusia, mythology.

## 2. INTRODUCCIÓN.

### 2.1. NORMATIVA Y JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN.

En virtud de la normativa vigente de la Universidad de Cádiz y el Reglamento específico por el que se rige la presentación de los Trabajos Fin de Grado (TFG) en la Facultad de Filosofía y Letras de la mencionada universidad -BOUCA 158, 13 de mayo de 2013, y, Reglamento marco UCA/CG07/2012 (BOUCA 148, 27 de julio de 2012)- en estas nuestras páginas que siguen, defenderemos, en el curso 2018/2019, a fecha de 31 de mayo de 2019, nuestro TFG, intitulado como ‘Introducción al estudio del mosaico mitológico romano en Andalucía’, dirigido y tutorizado por el Pfr. Dr. D. José Juan Díaz Rodríguez.

En él, trataremos de hacer un análisis a modo de introducción en la musivaria de representaciones mitológicas de época romana en el contexto geográfico del sur de la Península Ibérica, concretamente, en nuestra comunidad autónoma, Andalucía. Con esta primera inmersión, en esta línea de investigación, se pretende profundizar en su conocimiento y aunar en este TFG varios aspectos relativos al estudio de la musivaria que no han sido antes expuestos en una misma publicación por los doctos en el tema. Asimismo, pretendemos en estas páginas hacer una actualización del *corpus* musivario del área seleccionada.

En lo que a la elección de la temática se refiere, hemos de decir que se debe a nuestra debilidad e interés por el lado más inconsciente pero a la vez consciente de las sociedades antiguas. *Id est*, en las manifestaciones artísticas como el mosaico, a nuestro juicio, cuando se representan siguiendo unas modas o patrones, se muestra de manera irreflexiva –que no siempre involuntariamente- un lenguaje que todos sus coetáneos son capaces de comprender e interpretar también de manera automática. Cuando se hace de manera consciente, el mensaje que pueda llegar a transmitir una obra, cobra aún mayor interés. El estudio de esta ‘koiné artística’, que interpretamos ahora desde la lejanía de los siglos, con todo lo que ello supone, puede llegar a proporcionar unos indicativos de los valores morales insertos en el subconsciente de esa sociedad en que se produce y lo difunde.

De otro lado, al interés por la sociedad romana y sus valores, se une el gusto por uno de los cauces que consideramos más curiosos de la Antigüedad, la mitología y sus usos como forma de expresión de la vida en todos sus sentidos, desde el político al económico, pasando por el social y cultural. Una vertiente esta, la de las manifestaciones tradicionales de las creencias,



que no solo en el mundo grecorromano fue importante como modo de identificación local o regional, sino que su uso se extiende hasta la actualidad. Un claro ejemplo de ello en nuestras tierras sería *verbi gratia*, la asociación de la geografía del Estrecho de Gibraltar con el mito de la llamadas Columnas de Hércules, cuya separación se representa en esculturas colocadas en el Puerto de Ceuta y en el centro de la propia ciudad, siendo posibles verlas desde el mar en arribando a la urbe. Asimismo, la bandera de nuestra propia comunidad autónoma, Andalucía, o el propio pendón de Cádiz, cuentan en sus escudos con un Hércules dotado de sus atributos, entre dos leones mansos y dos columnas –presentes también en la bandera de nuestro país-, un símbolo, en fin, que perviviendo durante siglos, la sociedad reconoce orgullosa e inconscientemente, situándolo intrínsecamente en nuestro territorio.

Por último, pero no por ello menos importante, la temática escogida para nuestro TFG, viene a su vez justificada por su relación con la disciplina a la que aspiramos dedicarnos y especializarnos, la Arqueología, como método de reconstrucción de la Historia a partir, precisamente, de sus vestigios materiales como lo es la musivaria pavimental que nos ha legado la cultura romana. Como consecuencia de ello, también nos mueve el interés por la conservación de nuestro patrimonio histórico, que en este caso viene dado en su forma más sencilla, el recabe de datos y fotografías, así como el análisis de la musivaria romana mitológica en Andalucía.

## **2.2. OBJETIVOS.**

Varios puntos son los que nos propusimos alcanzar en su momento cuando planteamos la realización de este Trabajo Fin de Grado. Aunque sobre ellos no hemos podido ahondar tanto como quisiéramos dadas las características de extensión que se nos requieren para este trabajo, sí que podemos decir que, al aunar toda la información de manera introductoria sobre la musivaria pavimental de temática mitológica en Andalucía, hemos alcanzado una meta importante.

Uno de los primeros objetivos al introducirnos en el mundo del mosaico mitológico romano fue conocer el papel que desempeñaba dentro de la romanización de la Península Ibérica y, concretando, en Andalucía, un marco geográfico que concuerda en gran parte con lo que fueran los límites de la Bética romana. Tradicionalmente, lo que marcaba la romanización de las distintas áreas introducidas en el Imperio romano era la lengua, el uso del latín. Sin embargo, a

partir de la veda abierta por los estudios más recientes de finales del siglo pasado hasta la actualidad, el mosaico, así como otros elementos de la cultura material, pasó de ser analizado formalmente a convertirse en uno de los mecanismos secundarios que adopta Roma para la difusión de su cultura. La evolución de la musivaria, se une intrínsecamente a la del devenir histórico de las distintas comarcas, mostrando de manera evidente no solo el nivel de romanización sino el funcionamiento de la economía del lugar, la sociedad, etc.

De otro lado, también con este TFG, pretendíamos dar visibilidad al trabajo existente detrás del mosaico por dos razones básicas: la primera, porque como espectadores en los museos o yacimientos, cuando los observamos, quedamos tan embelesados por su arte que apenas podemos caer en la cuenta sobre cómo era la manufactura de estos; y, la segunda, se basa sobre la idea de que, con solo la consulta de los *corpora* tradicionales que se han hecho de la Península, el lector no tenía la posibilidad de comprender la significancia del trabajo anterior al pavimento en sí, cosa que en esta pequeña introducción al mundo del mosaico queríamos remediar.

El tercero de los objetivos que nos propusimos, surgió de dos posiciones encontradas al plantear este TFG con nuestro tutor: ¿el mosaico como moda o como elección consciente de su propietario? No logramos decantarnos por una u otra opción, sino que más bien a lo largo de nuestro análisis hemos optado por una vía intermedia o ecléctica: en algunas ocasiones pudiera haberse tratado de una simple subordinación del dueño de la *domus* o *villa* a los temas propuestos y difundidos por los talleres manufactureros siguiendo las modas del momento mientras que, en otros casos, el dueño pudo haber elegido un tema concreto como creemos que ocurre, sobre todo, en el Bajo Imperio, con la temática cinegética-mitológica.

Ulteriormente, profundizar en la mitología, en cómo es usada en la musivaria con fines apotropaicos, muestra de romanización u ostentación, también se incluía en nuestra meta final. Para ello, procuramos primero hacer un inventario actualizado que recogiera todos los mosaicos de Andalucía con dicha temática, para luego establecer, a través de un previo análisis formal, la representatividad de la temática, comprobando cuáles eran los temas más elegidos a lo largo de los siglos, que ayudaría a su vez a esclarecer la duda entre moda o elección consciente.

### 2.3. METODOLOGÍA Y FUENTES.

Durante el esbozo de este Trabajo Fin de Grado el primer planteamiento que surge, tras saber que se centraría en el estudio de la musivaria, es qué aspectos iba a abarcar la investigación y cuáles serían sus límites. Y, precisamente, en estos límites iba a ser donde encontráramos mayor dificultad, pues si nos ceñíamos a un inventario de musivaria mitológica romana en nuestra provincia de Cádiz, no nos daba el juego suficiente con tan solo cinco mosaicos -de los cuales dos perdidos, un emblema, dos fragmentarios y solo uno completo- para analizar la representatividad temática, el estilismo, etc.

Otra cosa que nos hizo titubear, relacionada con los límites geográficos, fue el hecho de que aunque procuramos analizar toda la musivaria mitológica de Andalucía, lo ideal hubiera sido que se respetase la geografía del período analizado como marco del inventario, *id est*, el de la Bética romana. No obstante, y aunque es algo que pensamos mejorar en un futuro, ello traía consigo un inconveniente, el hecho de que se hubiera tenido que abarcar parte de Badajoz (Extremadura) y Ciudad Real (Castilla la Mancha) y dejar fuera parte de la provincia de Almería<sup>1</sup>, lo que hubiera dado como resultado una mayor cantidad de mosaicos excediendo con mucho las pretensiones de este trabajo. Estrabón en su *Geografía*, exponía estas fronteras de la Bética romana a que nos referimos con las palabras que aquí venimos a reproducir<sup>2</sup>:

De este río [el *Baetis* o *Betis*, actual Guadalquivir], la región recibe el nombre de Baetica; Empero, por sus habitantes es llamada Turdetania, autodenominándose ellos mismos como turdetanos o túrdulos [...]. Su región, que está a este lado del Anas [al sur del actual Guadiana], se extiende por el este hasta llegar a la Oretania; por el sur, recorre toda la costa desde la altura del nacimiento del Anas hasta las Columnas de Hércules. (Estrabón, *Geografía* III, 1, 6).

---

<sup>1</sup> Considerando los límites de la provincia tras la reforma de Augusto.

<sup>2</sup> Esta traducción que hacemos del inglés es propia, a partir de la versión digital disponible en: [www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0239%3Abook%3D3%3Achapter%3D2%3Asection%3D15](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0239%3Abook%3D3%3Achapter%3D2%3Asection%3D15) (última consulta 31 de mayo de 2019).



La Turdetania se encuentra en la costa, de este lado del Anas [al sur], cruzada por el río Baetis. Al norte y al oeste está limitada esta región por el río Anas; al este por algunas poblaciones de carpetanos y oretanos; hacia el sur -por tierra- por los bastetanos, que habitan la angosta franja costera entre Calpe [el promontorio de la actual Gibraltar] y Gadeira [Cádiz]; y, por el mar, tan lejos como llega el cauce y la desembocadura del Anas [...]. Las dimensiones de esta región, en longitud y amplitud, no llegan a superar los dos mil estadios, conteniendo, según dicen, doscientas ciudades. Las más conocidas están situadas en las riberas de los ríos, los estuarios o en la costa. Dos han adquirido mayor renombre: Corduba, fundada por Marcelo, de gran fertilidad y extensiones de tierra bañadas por el Guadalquivir; y, Gades, de gran relevancia por su sector naval y por su alianza con los romanos [...]. Tras estas dos, la otra gran ciudad es Hispalis, también colonia romana. (Estrabón, *Geografía* III, 2, 1).

Así pues, y aun siendo conscientes de la no correlación entre el territorio administrativo actual y el de la época de estudio, se decidió finalmente que el marco geográfico había de ser nuestra actual comunidad autónoma. El siguiente paso debía ser el de establecer el eje cronológico, que comprendería desde el primer mosaico romano hasta el último, lo que nos daba un lapso temporal que transcurre desde aproximadamente el s. I a.C. hasta el V o VI d.C. según las dataciones que tomemos de los distintos autores. Ello permitiría unir a la diversidad de los mosaicos dados por el amplio marco geográfico, la capacidad de analizar el desarrollo histórico-estilístico de la musivaria romana en el sur de la Península Ibérica.

Hecho esto, la siguiente tarea en nuestra metodología de trabajo fue la consulta de los diversos *corpora* publicados con la musivaria de las distintas provincias de nuestra comunidad autónoma, en total, un número de cinco: dos de J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga* (1981) y *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia* (1982); otro, de A. Blanco Freijeiro, *Mosaicos romanos de Itálica (I)*, de 1978, completado en 2011 por I. Mañas con *Mosaicos romanos de Itálica (II)*; y, finalmente, el *corpus* publicado en 2017 por S. Vargas, G. López Monteagudo y S. García-Dils, *Mosaicos romanos de Écija*. En todos ellos la información proporcionada viene a ser la misma, medidas o dimensiones, tamaño y/o colores de teselas, cronología, bibliografía específica y descripción formal del mosaico, a la que se unen las láminas con fotografías o dibujos de cada pavimento. De toda la musivaria recogida en estos *corpora* hubimos de hacer, obviamente, una criba de la que manarían los mosaicos de temática mitológica con los que se haría un listado.

Dicho listado, decidimos ordenarlo por provincias, comenzando por Cádiz, por ser cuna de este TFG. Partiendo de ahí, seguiríamos con el resto de provincias a la manera inversa de las agujas del reloj. A su vez, dentro de cada una de las provincias andaluzas, los mosaicos que en nuestro trabajo acopiamos, están ordenados de W-E, para lo que nos servimos de una herramienta tan útil actualmente como es Google My Maps.

Dejando estas labores de lado, y como se puede ver en el año de edición de los *corpora* principales, muchos mosaicos quedaban por añadir a nuestro listado definitivo, pues había que actualizarlo a fecha de 2019. Para ello, las noticias de descubrimientos de nuevos mosaicos han sido fundamentales, como ocurrió con el mosaico de Cástulo de Selene y Endimión y el Juicio de Paris de cuyo hallazgo dio noticia, a través de su web, National Geographic España en octubre de 2016. También ejemplos como el de los mosaicos de la villa romana de Salar de Granada, o los de Málaga, fueron dados a conocer en 2015 a través de la web y las redes sociales habilitadas para entidades como el Museo de la Ciudad de Antequera –vía Twitter, @MVCAntequera-, o la propia villa romana de Salar –en Facebook, @villaromanasalar-. A ello se le uniría una publicación de 2010, *Arte Romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, hartamente útil para nosotros, pues sin ser *corpus*, recogía de manera actualizada la mayor parte los mosaicos de Andalucía.

Para el acceso específico a la información sobre los mosaicos de manera individualizada, las monografías y artículos usados, proceden mayormente de búsquedas web –a través de palabras clave, nombres de mosaicos o autores versados en la temática- en plataformas científico-académicas como Dialnet, Academia.edu, ResearchGate, Google Libros o Google Académico. El Centro Superior de Investigaciones Científicas también, en su enlace al Grupo de Investigación Mosaico Hispanorromano (CCHS-CSIC)<sup>3</sup>, aparte de los *corpora*, contaba con algunos títulos interesantes para nuestro TFG. Todo ello sin olvidar claro, los recursos que nos han ofrecido las distintas áreas de catálogos de las bibliotecas, no solo de nuestra universidad, sino las de Andalucía en general, de las que hemos podido recibir ejemplares gracias al tan útil servicio de préstamo interbibliotecario. A estas también se les han unido las búsquedas en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes –sobre todo para las láminas y dibujos digitalizados de Demetrio de los Ríos de mosaicos perdidos de Itálica-, o en la Biblioteca Nacional de España,

---

<sup>3</sup> <http://proyectos.cchs.csic.es/mosaicosromanos/publicacion> (última consulta 31 de mayo de 2019).

cuya hemeroteca digital –para indagar sobre noticias antiguas de mosaicos descubiertos-, y tan amplio catálogo, no solo de libros sino también de mapas, han sido de bastante ayuda.

Asimismo, como recursos digitales, aunque dejando bastante que desear, han sido páginas web como la del Portal de Museos de Andalucía, en la que aparecen tanto los museos provinciales, como los distintos conjuntos arqueológicos y los museos del arte, de donde intentamos obtener datos y fotografías de nuestra musivaria. Entrando en cada uno de ellos, seleccionando dentro del menú el acceso a fondos en las colecciones, se ingresa en el ‘buscador domus’, donde a través de la búsqueda avanzada por ‘objeto > mosaico’ salen algunos resultados. No obstante, la mayoría, ha de tenerse en cuenta, no están inventariados en los fondos digitales. La Red Digital de Colecciones de Museos de España, a través de su enlace web, [www.ceres.mcu.es](http://www.ceres.mcu.es), o el mismo Museo Arqueológico Nacional (MAN), proporcionaron también fichas sobre los pavimentos que no estaban en su lugar de procedencia, como el Mosaico del Rapto de Europa de Fernán Núñez (Córdoba), actualmente en la colección hispanorromana del MAN. El IAPH o Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en su página web, así como su Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía y el Tesoro del Patrimonio Histórico Andaluz, son otros de los buscadores útiles para la musivaria y sus contextos.

Las fotografías de los pocos mosaicos que están digitalizados, dada su baja calidad, hizo que hubiéramos de acudir a otro de los recursos que durante nuestros años de alumna colaboradora con nuestro tutor de TFG aprendimos a usar, Adobe Photoshop, con que editamos y mejoramos todas las fotografías usadas en la medida de lo posible.

La documentación gráfica que no pudimos obtener a través del Portal de Museos de Andalucía ni de publicaciones concretas, se intentó conseguir a través del contacto directo con los museos o administraciones contenedoras. Hemos de agradecer la especial atención recibida por D. Juan Jesús Cantillo Duarte, del Museo de Vejer de la Frontera (Cádiz); D. Manuel Romero Pérez, del Museo de la Ciudad de Antequera (Málaga); D. Julio Román Punzón, arqueólogo director de la Villa Romana de Salar (Granada); la Oficina de Turismo de Quesada (Jaén); D. Manuel Aguayo, del Museo Arqueológico de Córdoba; D. Antonio Fernández Ugalde, del Museo Histórico Municipal de Écija (Sevilla); D. Antonio J. García López, director de la Colección Museográfica del Mosaico Romano de Casariche (Sevilla); y, Dña. Beatriz Serrano, del Antiquarium de Sevilla, por su excelente trato e interés, su inestimable amabilidad y por su ayuda más allá de meras fotografías, aportando bibliografía y documentación de sumo interés.



Con todo ello, logramos obtener el material necesario para poder realizar nuestro posterior análisis cuantitativo y temático no solo a través de gráficos, sino también mediante nuestras propias descripciones realizadas tras comparar la documentación gráfica que decidimos separar entre mosaicos de temática independiente (aquellos con una representatividad inferior a diez) y mosaicos de temática común -con más de diez figuraciones, excepto en el caso de la temática histórica-heroica, que aunque tuviera ocho ejemplares, podía agruparse en torno a un mismo apartado-.

De otro lado, para el conocimiento de las diversas técnicas y tipos de pavimentación romana, el Tesoros del Patrimonio Cultural de España no solo ofrece definiciones a modo de diccionario -<http://tesoros.mecd.es/tesoros/tecnicas/1003140.html>- sino también bibliografía al respecto. Gracias también a su apartado de toponimia histórica (cfr.: <http://tesoros.mecd.es/tesoros/toponimiahistorica/>), se pueden conocer las ubicaciones actuales de emplazamientos históricos como el *Mons Calpe*, en el actual Peñón de Gibraltar, que se enfrentaba al *Abila*, en el Monte Aho (Ceuta) o en Djebel Musa (Marruecos), las Columnas de Hércules. A niveles geográficos, la Junta de Andalucía y su Instituto de Estadística y Cartografía, nos ha facilitado de otro lado, como recurso online, el Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía, en el que se recogen mapas de las ciudades de la Bética, su urbanismo y su economía.

Fuera del ámbito andaluz, de los recursos de la región y de sus investigadores, hemos contado con el auxilio de la AIEMA o la Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique -cuya vertiente española es la AEEMA o Asociación Española para el Estudio del Mosaico Antiguo- que en sus boletines y conferencias internacionales ha dado alguna que otra información complementaria; el Photographic Archive of Papyri in the Cairo Museum, que guarda en sus archivos el papiro de Zenón con número de inventario 59.665, en que se muestra la planificación de un programa iconográfico musivo tardío (<http://ipap.csad.ox.ac.uk/4DLink4/4DACTION/IPAPwebquery?vPub=P.Cair.Zen.&vVol=4&vNum=59665>); la Encyclopaedia Britannica ([www.britannica.com](http://www.britannica.com)), como complemento a nuestros diccionarios mitológicos como los de Pierre Grimal y otros; y, la Perseus Digital Library -<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>- a la que debemos el estudio y textos de los autores romanos (Vitrubio, Plinio o Estrabón, entre otros), cuyas traducciones en inglés nos han socorrido en un sinnúmero de ocasiones.

Ulteriormente, hemos de agradecerle como contribución a nuestro trabajo, la ayuda a la Real Academia de Historia y a su inmediato y eficaz servicio de Publicaciones y Reproducciones que a través de consultas por correo electrónico, nos proporcionaron en su momento de manera digitalizada, algunos boletines en que aparecían varios mosaicos solo mencionados de pasada por las fuentes. Aunque la cosa no quedó solo entre historiadores, sino que también fundaciones como la Fundéu BBVA (Fundación del español urgente), nos socorrió en las dudas sobre la correcta escritura de determinadas palabras técnicas o sobre préstamos lingüísticos que debíamos aplicar en nuestro estudio sobre el mosaico, cosa que a diferencia de la RAE, hizo con bastante rapidez.

Para conocer explícitamente en qué hemos usado cada fuente y ampliar el proceso que aquí describimos, puede consultarse nuestra bibliografía en que se recogen todos y cada uno de los recursos usados, y que no se han expuesto pormenorizadamente en estas escuetas páginas.

### 3. INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO HISTÓRICO: EL ARTE MUSIVO COMO EXPRESIÓN MATERIAL DE LA ROMANIZACIÓN DE LA BÉTICA.

Antes de entrar en materia y de lleno en la musivaria andaluza, consideramos oportuno exponer un contexto histórico en el que se recojan varios aspectos a tener en cuenta a la hora de sumergirnos en el estudio del mosaico romano en el sur de la Península Ibérica. No se trata de crear un marco histórico a la manera usual, sino más bien de dilucidar de manera breve y concisa una relación de causalidad entre determinados factores, como la conquista romana de la Península y su introducción en la órbita del Imperio, así como su romanización a través de su economía, sociedad, cultura y arte. *Id est*, el mosaico en sí, no podemos considerarlo solo encerrado en su contexto de funcionalidad como recubrimiento de suelos, sino como una representación y creación artística que en su evolución estilística se hará eco de las modas, la economía de la Bética, su sociedad y la asimilación de la cultura romana. Una vía material, en fin, de expresión cultural, del orden socioeconómico y religioso.

Iberia pasaría a ser *Hispania* y entrar a formar parte de la órbita romana tras la II Guerra Púnica (218-201 a.C.). Durante la contienda, Roma hubo de mantener efectivos en el territorio peninsular por precaución ante el enemigo mas, concluidas las beligerancias, la República romana vería en *Hispania* un territorio no unificado en torno a reino o gobierno alguno, sino más bien una región con áreas de poblaciones disgregadas con muchas posibilidades de ser explotadas, cosa que comenzaría de forma efectiva, tras su total conquista por Augusto, en época imperial.

Durante el período de introducción de la geografía ibérica en la órbita del poder romano, la ciudad sería no solo un elemento de organización territorial sino también un puesto de control fundamental que con su población implantaría gradualmente las instituciones, modos de vida y cultura romanas favoreciendo así la expansión, ocupación y homogeneización del territorio.

Con la vasta red de ciudades que se generó en torno al Guadalquivir, la Bética –bajo poder senatorial que no imperial- se convertiría en la provincia más urbanizada, contando según nos transmite Plinio (*HN*, III, 1) con 175 ciudades en el s. I d.C., que se repartían por cada uno de los cuatro *conventus* –el *Astigitanus*, el *Gaditanus*, el *Hispalensis* y el que ostentaba la capital de



provincia, el *Cordubensis*-. De todas estas, 8 eran colonias, 8 municipios, 29 ciudades de derecho latino, 6 ciudades libres, 4 federadas y 120 estipendiarias<sup>4</sup>.

No obstante, este *status* de las diferentes ciudades no durará mucho, pues con Vespasiano, en el año 74 d.C., *Hispania* entera obtendrá del emperador el *Ius Latii* o Edicto de Latinidad (*HN*, III, 3), lo que mejoraría las libertades de los ciudadanos, que no obtendrían la plena ciudadanía hasta principios del s. III d.C. con la *Constitutio Antonina* en que Caracalla daba la plena ciudadanía a todos los civiles libres.

Empero, ya desde principios del Alto Imperio, Estrabón indicaba en su *Geografía* (III, 2,15) el alto grado de romanización del área de la Turdetania o Bética. Sus gentes, que se habían convertido *cuasi de facto* en ciudadanos latinos al recibir a los colonizadores romanos, habían adoptado los modales refinados y urbanos de estos, sobre todo los habitantes de las ciudades cercanas al Guadalquivir, cuyo modo de vida era por completo romano –o poco les faltaba, según este autor-, hasta el punto de haber olvidado su lengua original<sup>5</sup>.

A la impronta dejada por la recepción y convivencia con los colonizadores romanos, se le añadiría la introducción en la preponderante actividad económica del Imperio de las nuevas élites indígenas romanizadas a través del precoz desarrollo urbanístico, lo que provocaría la escisión total con el mundo prerromano anterior. A lo largo del Guadalquivir, se generó en las ciudades una élite dedicada a la agricultura, la ganadería, el comercio, la industria metalúrgica y minera, la pesca, etc.

Tal es el punto de unión entre estos fenómenos que si observamos los mapas que adjuntamos, podemos dilucidar cómo, de un lado, la economía viene vinculada a las ciudades y *villae* del ámbito fluvial y costero (*fig. 1*) y, de otro, cómo el hallazgo de mosaicos se distribuye en el sur peninsular siguiendo el mismo patrón (*figs. 2-5*), lo que correspondería no solo al nivel de ostentación de las riquezas generadas sino además, al interés por mostrarse cultural y socialmente como un ciudadano romano más por parte de la ya mencionada élite.

En el mapa de las actividades económicas (*fig. 1*), vislumbramos la dedicación principal de las *villae* a la tríada mediterránea: cereal, olivo y vid. No obstante, al decir de Estrabón (III, 1,

<sup>4</sup> Estrabón, en su *Geografía* (III, 2, 3), da un número de 200 ciudades de las que 175 son *oppida*, 9 colonias, 10 municipios de derecho romano, 27 de fuero latino, 6 libres, 3 federadas y 120 estipendiarias.

<sup>5</sup> Estrabón en este mismo pasaje habla de los iberos como *togati*, por la adopción de la vestidura característica del ciudadano romano.

6), la riqueza de la Bética no se limitaba a la tierra, a la fertilidad y el potencial agrícola que proporcionaba el Guadalquivir, sino que también se hacía extensivo al mar, cuyos recursos fueron ampliamente explotados en el litoral, ya fueren los derivados de la industria pesquera como las salazones o la sal; o el comercio ultramar que en él se daba, de sobra conocido por los investigadores de esta nuestra universidad, en cuyo marco del Estrecho de Gibraltar se han consagrado tantos y tan buenos estudios sobre el tema en cuestión. Igualmente importante serían la industria minera y metalúrgica —en nuestra tierra se daba la feliz casualidad de poder encontrar a partes iguales, cuantitativa y cualitativamente, metales como el oro, la plata, el cobre o el hierro- (cfr.: *Geog.* III, 2, 8; *HN*, III, 3; Blázquez, 1967:12-13), el sector naval (*Geog.* III, 2, 3-6), el ganadero y el alfarero.

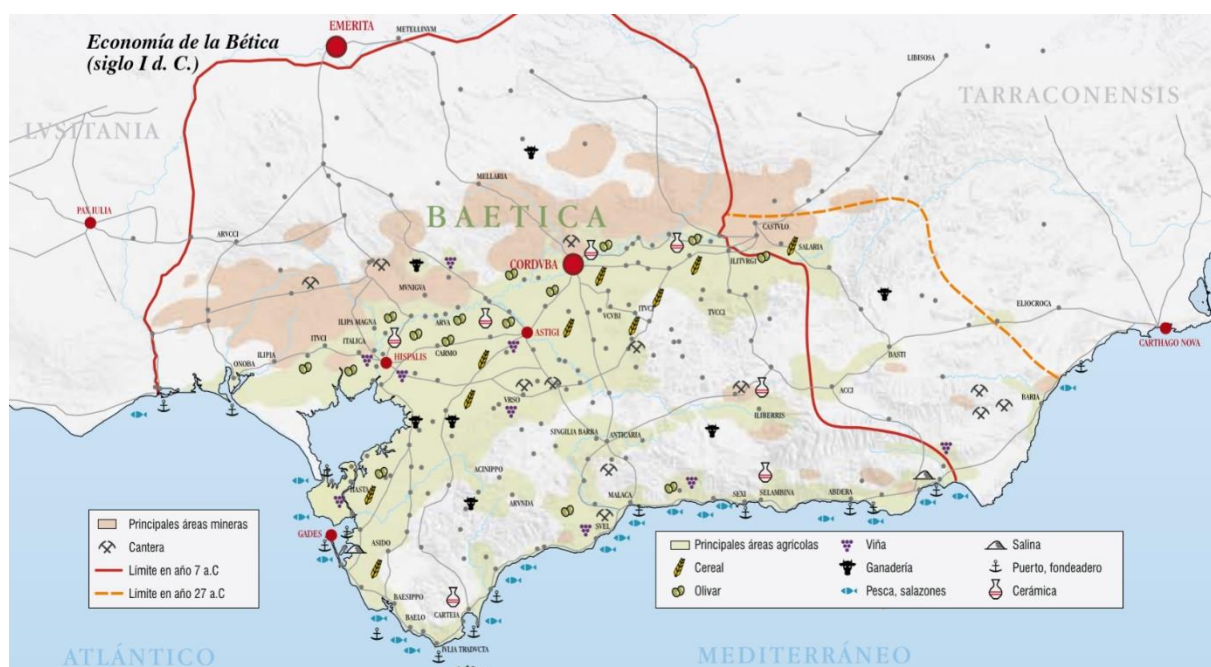


Fig. 1: Mapa sobre la economía de la Bética en el s. I d.C.; Fuente: Instituto de Estadística y Cartografía de la Junta de Andalucía, acceso web desde: [http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/atlasterritorio/at/pdf/35\\_labeticacomofocoeconomico.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/atlasterritorio/at/pdf/35_labeticacomofocoeconomico.pdf)

Las fortunas generadas serían invertidas por evergetas, en un primer período, en monumentalizar las ciudades a la manera de Roma, que traía como beneficio, en ocasiones, la obtención de mayor *status* político así como la ciudadanía plena -con que comenzar un *cursus honorum*- de aquellos que concentraban personalmente los grandes capitales fruto de las exportaciones interprovinciales y hacia la capital del Imperio. Empero, las ganancias obtenidas fruto de las exportaciones de bienes de primera necesidad a Roma, la Galia, Britania o

Germania, se aplicarían también, en el ámbito privado, en la adquisición de bienes de lujo o exóticos –procedentes de sus localizaciones originales o con Italia como intermediaria- cuya posesión en sí ya generaba una forma de aparentar la romanización, tal como podría ocurrir con los *emblemata* de mosaicos importados por la oligarquía de la Bética (Blázquez, 1967:28).

En un segundo período, con la ruptura de la estabilidad económica de los siglos anteriores, a partir del s. III d.C., el evergetismo como forma de obtener honor y cabida en el ámbito político de las circunscripciones territoriales concretas decaerá, los cargos de responsabilidad política se convertirán en una lacra de los que se intentará escapar, cobrando mayor protagonismo el ámbito rural, con la retirada de la oligarquía de la ciudad al campo, de la *domus* a la *villa* (Blázquez, 1967:23).

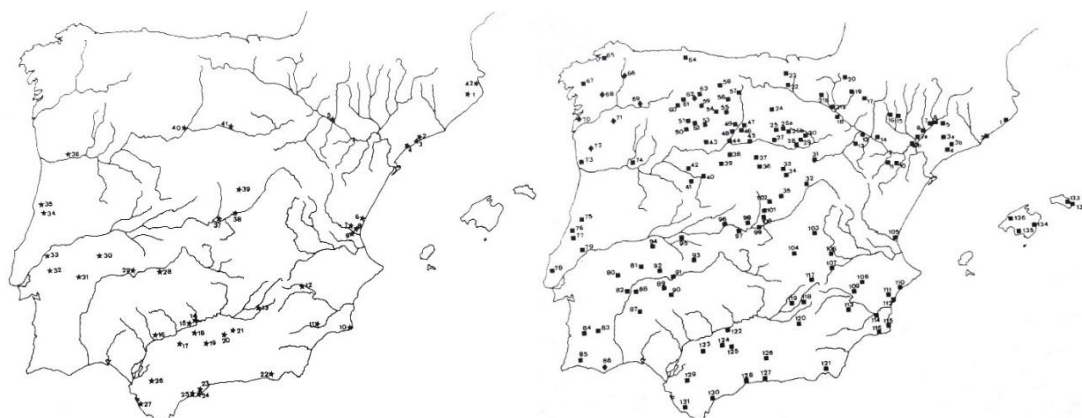
En el Bajo Imperio, las *villae* pasarán a redoblarse pero sin llegar a ocupar grandes superficies como los anteriores latifundios. La economía generada por estas no llegará nunca a los niveles de explotación anteriores. Básicamente, dos serían los factores que influirían en esta situación: el primero de ellos sería el relacionado, a finales del s. II d.C., con las confiscaciones de los Severos (aprovechando el poder que les permitía actuar contra los ‘enemigos del Imperio’) a los hispanos que habían apoyado a Albino, yendo las represalias en dos direcciones, de un lado las tierras hispanas fueron subastadas *en pro* del erario público o bien incorporadas a la *ratio privata* de la dinastía severa; y de otro, se dio un intervencionismo estatal sobre el sector oleícola de la Bética por el que se quitaba de las manos privadas de *negotiatores*, *diffusores* y *mercatores* el transporte del aceite, acaparándolo el emperador para su beneficio, hasta la llegada de Severo Alejandro, que lo restituirá a la anterior situación. El otro factor que influiría en la decadencia de la Bética durante el Bajo Imperio, sería el ascenso del territorio norteafricano en detrimento de la Bética, ya bien desarrollado y potenciado –tras las reformas de Trajano y Adriano- por Antonino Pío, y que con el emperador Valeriano se hará aún más patente, cuando el suministro de aceite y trigo deje de ser bético para convertirse en africano. (Remesal Rodríguez, 1996: 214ss)

Aunque el foco en *Hispania* durante el Bajo Imperio pasara de la Bética y el levante al centro peninsular, lo cierto es que en nuestras tierras se siguieron produciendo algunas mercancías que recogen algunas fuentes, como la plata u oro (Código Teodosiano, XI, 9, 22), o el caso de los caballos, célebres en Roma por su gran velocidad en las carreras de circo (Blázquez, 1978:273).

Cuatro mapas confeccionados por Ramallo Asensio (1990:177-180) y que aquí adjuntamos (figs. 2-5), dejan entrever como la distribución de mosaicos sigue de cerca estos momentos políticos, económicos y socio-culturales que comentamos.



Figs. 2 y 3: Mapas de distribución de mosaicos en época republicana y extensión de la pavimentación de estilo blanquinegro o *black-and-white*, respectivamente. (A partir de Ramallo Asensio, 1990:177-178).



Figs. 4 y 5: Mapas de distribución de los primeros mosaicos polícromos y su posterior difusión, respectivamente. (A partir de Ramallo Asensio, 1990:179-180).

En primer lugar, la característica fundamental en Andalucía que observamos en los mapas es que la inmensa mayoría aparecen vinculados a las *domus* o *villae* situadas en las cercanías o inmediaciones del Guadalquivir, pues como venimos diciendo es donde la actividad económica era más fuerte y donde la oligarquía situaba su morada. Por otra parte, a nivel social y político, el mosaico se acomoda a tres etapas: la primera, en que copia el modelo italiano en un primer esbozo de romanización; la segunda, en que la sociedad bética crea y enfatiza su propia identidad a raíz de su distinción y destaque como provincia en su auge económico pero en consonancia con la cultura romana imperial; y la tercera, en que tras la decadencia en el Bajo

Imperio, la sociedad intenta mantener los valores y cultura romana, aunque sea desde la lejanía de la ciudad, en las *villae*.

También la distribución de los mosaicos en los mapas de Ramallo Asensio, muestran su relación con la conquista de *Hispania* de la que hablábamos en primera instancia, pues como se puede elucidar clarísimamente, en los tiempos iniciales la musivaria pavimental se concentra y extiende por el Valle del Ebro, en el área septentrional y levantina de la Península y, en menor número, en *Nova Carthago* y la primera colonia, Itálica.

Durante los primeros dos siglos del Alto Imperio, los pavimentos, siguiendo el cauce del devenir histórico, se reparten por la Bética mayoritariamente, encontrándose en ella *emblemata* importados y musivaria local de una calidad técnica superior, sobre todo en *Corduba*, *Hispalis*, *Astigi* e Itálica. En el litoral y costa levantina, así como en ciudades fundadas por César a finales de la República, y Augusto, se hallan también ejemplares como primeros indicios de romanización a través de artesanos foráneos llegados a la Península.

Finalmente, durante el Bajo Imperio, aunque el reparto pueda considerarse equitativo, el centro peninsular y el Valle del Ebro, aglutinarán la mayor parte de la musivaria. Mientras, la oligarquía anteriormente evergeta<sup>6</sup>, se retirará a sus *villae* rurales en ambientes asociados a las riberas del Guadalquivir, el Guadiana, el Tajo y el Segura, así como a algunas regiones costeras andaluzas, intentando resistir al nuevo período, aferrándose a que aquel ‘todo tiempo pasado fuera mejor’.

---

<sup>6</sup> Uno de los mosaicos que demuestra esta labor evergeta en nuestras tierras es el mosaico de M. Trahius, procedente de Itálica, Santiponce, Sevilla, y datado en época republicana. Su acceso online mediante ‘Ceres’ es el que sigue:  
<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Mosaico%20de%20Trahius&simpleSearch=0&hipertxtSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null> (última consulta 31 de mayo de 2019).



## 4. SOBRE LA PRODUCCIÓN DEL MOSAICO ROMANO.

### 4.1. TÉCNICAS, HERRAMIENTAS Y MATERIALES.

Escasas son las noticias que tenemos a través de las fuentes documentales primarias, *id est*, del legado escrito romano, sobre lo que sería el proceso de producción del mosaico. Vitruvio, en su tratado *De Architectura*, concretamente en los inicios de su séptimo libro, nos da las pistas sobre el esquema de las capas de mortero y las fases por las que habría de pasar un pavimento para su correcta realización y óptimo aprovechamiento (*fig. 6*). Las pautas y operaciones iniciales que debían seguirse antes de acomodar las teselas sobre la capa de argamasa final y, que como decimos, expone este arquitecto, en el s. I a.C., son las que a continuación venimos a explicar.

En primer lugar, en lo que sería el suelo natural –aplanado, consolidado y seco- existiría una capa apelmazada de tierra en la que vendrían a insertarse pequeños trozos de cal, piedras o cantos rodados e incluso conchas. Un terreno éste, un tanto irregular que se estabilizaría y regularía, consiguiendo la solidez y firmeza necesarias, a través de la primera capa de encachado denominada *statumen*, conformada por un mortero compacto de tierra, cal y cantos rodados de un tamaño superior a los anteriormente usados en la primigenia homogeneización, pero iguales al tamaño de un puño *-quam qui possit manum implere (De Arch., VII, I, 6)-*. Una capa, en fin, de piedras verticales sin ningún tipo de cemento o conglomerado que las uniera que podía tener entre 10-15 cm de grosor.

Sobre el *statumen* se superpondría un mortero duro o solera con ripio o casquijo, el *rudus*, de al menos 22 cm de espesor, en cuya mezcla toparíamos con una parte de cal bien hidratada (*De Arch., II, 5*) -que unida a los áridos constituiría un conglomerado bastante consistente y duradero-, y tres partes de otros materiales como piedras calcáreas, areniscas, polvo de ladrillo o tejas y carbones. Normalmente, la arena usada era la de mina, rica en cuarzo y, por tanto, la más apropiada –por su finura y composición- para el afiance de las teselas. En caso de ser el pavimento de exterior<sup>7</sup>, se usaba arena de río, que se venía a mezclar con cal, cantos rodados y ladrillo cocido triturado. En otras ocasiones la arena de miga también era apta por el alto contenido de arcilla que proporcionaba mayor adherencia (Luna Llopis, 2013:6). Esta capa

---

<sup>7</sup> Para la realización de estos, Vitruvio (*De Arch. VII, 1, 4-5*), da otros consejos para su preparación y mayor durabilidad, puesto que en ellos influía la sequedad contrayendo el maderaje y, la humedad, dilatándolos, provocando el resquebraje o que se combaran por el peso.

-aconsejaba Vitruvio- debía ser apisonada con pisones estrechos de madera con el objetivo de una buena consolidación y nivelación del terreno.

Ulteriormente, al *rudus*, le seguiría una capa más superficial y fina llamada *nucleus*, de 11 cm de grosor, aproximadamente. En ella primaría ante todo una uniformidad, ya que sería la última capa de nivelación de la que dependería la calidad del mosaico instalado sobre esta y sobre la que se trazaría la decoración a recibir. Además, se trataba de la capa más dura de todas que, a su vez, permitía el filtrado de agua de la superficie.

Este *nucleus* se conseguiría mediante la confección de un fino mortero de una parte de cal y, otras tres de arena y polvo de ladrillo o teja mucho más triturado que en los anteriores pasos. En ocasiones, y en algunos ejemplos musivos, existe una capa superior a esta última, conocida como *supranucleus*, un lecho aún más fino si cabe, en el que se colocaría el mosaico (Moore, 1968:57-68; Zarzalejos, Guiral Pelegrín y San Nicolás Pedraz, 2010:427).

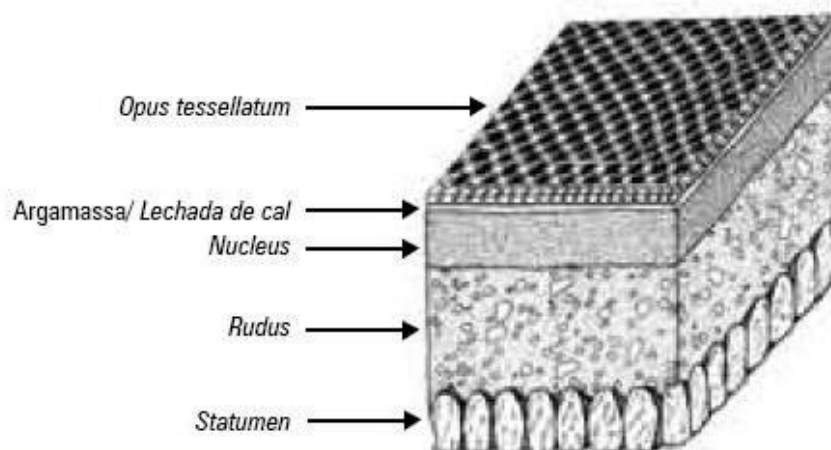


Fig. 6: Capas de preparación de un pavimento musivo. Fuente: AA.VV. (2008:13).

No obstante y, a pesar de esta ortodoxa exégesis que nos da el arquitecto, la práctica, como en tantos otros aspectos propios de la Antigüedad romana, difiere en los más de los casos de la teoría, de manera que las bases de sustentación de los pavimentos musivos se acomodarían a las diversas técnicas de los talleres o artesanos que lo hicieren, e incluso dependiendo de la disponibilidad de los materiales requeridos o al terreno al que se enfrentaren.

Después que fueran preparadas las superficies -de manera más o menos fiel a la estructura que hemos presentado- el pavimento quedaba listo para recibir el mosaico. El *pictor imaginarius* -*zographos*, que lo llaman algunos autores- o el artesano de mayor cualificación

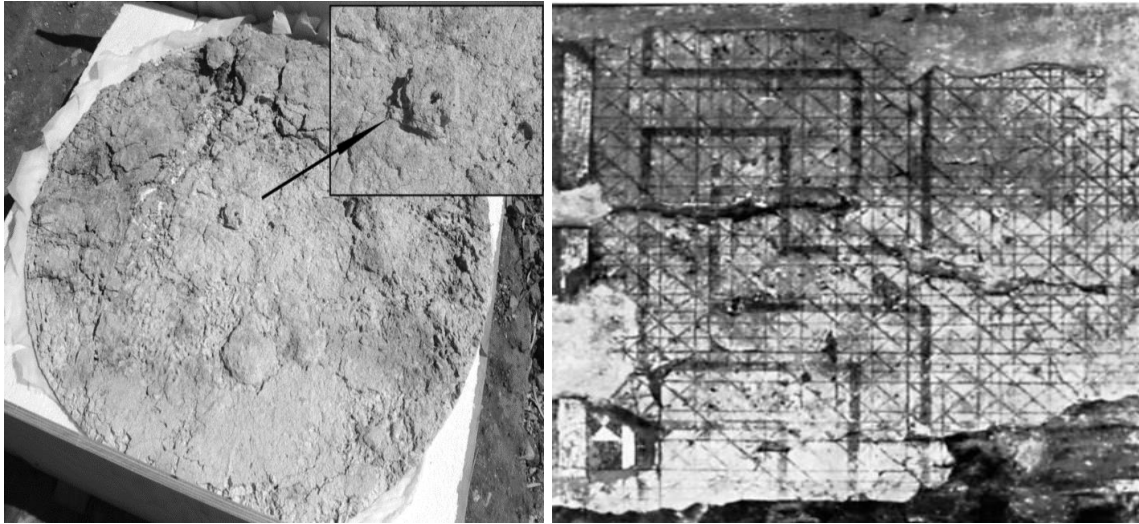
presente en la obra –previa elección por el comitente o patrón de la casa del tema para ornamentar sus salas- dibujaba en el suelo a carboncillo o tiza, con el fin de rectificar en caso de equivocarse, el boceto, *paradeigma* o diseño escogido, a tamaño real. Comprobado que el proyecto resultaba del gusto del cliente y que se adecuaba a la forma y medidas de la sala correctamente, el dibujo pasaba a realizarse a pincel para evitar que este se borrara, lo que se conoce como sinopia pavimental<sup>8</sup> –diseño guía preparatorio del mosaico-. Igualmente, este boceto podía ser marcado mediante alguna herramienta afilada en la capa de argamasa ya seca o húmeda.

Hecho esto, el musivario –sobre una tarima para evitar emborronar o estropear la labor de trazado del dibujo que debía seguir- recibía el trabajo de perforar el mortero humedecido a través de pequeñas incisiones siguiendo las pautas del esquema realizado por el *pictor imaginarius*, vaciando y limpiando la masa de las partes indicadas en el boceto. Para esta labor, parece que el artesano pudo ayudarse además, de compases y calibres o de cuerdas sujetas por clavos en la base preparatoria, que guiarían y establecerían las alineaciones y movimiento en la sinopia (*figs. 7 y 8*). Tras este trabajo, el teselario, siguiendo el vaciado, se dispondría a colocar las teselas, siempre teniendo en cuenta el movimiento, es decir, la forma de ir orientando las teselas, que debían seguir la misma cadencia que las líneas que componían las figuras, modelando las formas presentes en la obra, lo que junto con el color –que proporcionaría el volumen- propiciarían una buena calidad y armonía al conjunto de la composición.

En la colocación de las teselas, este último artesano, el teselario, llevaba a cabo su labor procediendo a humedecer el fondo de las partes perforadas, consiguiendo así que la mezcla de agarre que usaba para colocar las teselas no se secara antes de tiempo. Igualmente humedecidas serían instaladas las teselas, lo que hubo de servir para destacar el color e ir viendo el efecto producido mientras se situaban, además de favorecer el fraguado.

---

<sup>8</sup> El término ‘sinopia’ fue tomado de la pintura, donde esta servía para trasladar los diseños a la pared. El origen de su componente –la ciudad de Sinope-, de color rojizo y ocre, acuñaría dicho vocablo (*vid.* Procacci, 1966:7). Algunos autores (Robotti, 1973: 42-44; Moreno González, 1995:124), han declinado aplicar este término al creer inadecuado su empleo en referencia a la musivaria, ya que su uso primigenio fue en el arte pictórico o musivo-parietal, no obstante, ejemplos de sinopias pavimentales se pueden hallar en Pompeya, Roma, *Privernum* o Útica (Lavagne, 1970:693-694; Robotti, 1983:24; Dunbabin, 1999: 283; Vargas y López Monteagudo, 2012:130).



Figs. 7 y 8: marcas de la punta de un compás de 8 mm en el mosaico del Cortejo de Baco en Puerto Real (Cádiz, España) y sinopia y líneas preparatorias guías marcadas sobre el *nucleus* de un mosaico de Estabia (Nápoles, Italia), respectivamente. Fuentes: Millán Salgado y Gómez Bueno (2012:124); y, Robotti (1973:42-43).

Para estas últimas labores de teselado, el trabajo sería dividido entre los operarios del taller musivario según su complejidad. *Id est*, en caso de tratarse de un diseño de tema figurado, los artesanos más avezados harían el trabajo más arduo, teselando las partes figuradas del mosaico; el resto del pavimento, como sería *e.g.*, el relleno de los fondos neutros con teselas del mismo color en filas y bordeando las partes figuradas realizadas con anterioridad, sería destinado a los aprendices o personal menos cualificado. Asimismo, en los pavimentos musivos en que parte de su diseño se cumplimentara o bien fueran enteramente geométricos, la labor de teselado podría quedar reservada generalmente, a personal menos experimentado haciendo uso de esquemas trazados mediante plantillas (Dunbabin, 1999:286; Vargas y López Monteagudo, 2012:130).

Con respecto a lo que sería la disposición de las teselas, bien valdría aclarar que dos son las técnicas que pudieron haber sido seguidas en la Antigüedad, según proponen distintos autores (Levi, 1963:216; Cookson, 1984:12-13; Zarzalejos *et al.* 2010:428; Luna Llopis 2013:8-9). De un lado, la puesta directa, en que las teselas se colocarían simplemente sobre la capa de mortero fresco sobre el diseño, en positivo. Y, de otro lado, toparíamos con la puesta indirecta. En esta última, para evitar entorpecer otros trabajos de teselado de menor envergadura y por tanto más rápidos que se estuvieran ejecutando sobre el pavimento, los fragmentos que requerían especial cuidado o esmero se harían de manera independiente (*emblemata*), lo que aumentaría la productividad y reduciría el coste.

En el caso concreto de los *emblemata* –pequeños cuadros centrales de pavimento musivo figurativo–, o bien serían prefabricados en los talleres de los mosaiquistas y luego trasladados al lugar que los acogería en sus suelos, o bien se harían por separado en el mismo lugar de pavimentación, es decir, *in situ*, pero independientemente de lo que sería el mosaico general. La realización de este tipo de *emblemata* consistía en que, dentro una caja de madera sin tapa y con sus tablas unidas mediante cordaje que facilitara su separación al final de la labor, impregnada en cera (para evitar que la masa se pegara), siendo de las mismas dimensiones que el fragmento figurado a realizar y con un grosor –el armazón base de madera– no superior a la masa original de mortero donde se iba a colocar, se extendía un conglomerado en el que se trazaba el dibujo correspondiente sobre el que se colocaban las teselas siguiendo el mismo proceso, como si del propio pavimento se tratara. Una vez fraguado el fragmento y, elegido el lugar sobre el que se dispondría –en el que ya se habría dejado un hueco y vaciado mayor al tamaño del *emblema*–, se extendería una masilla de agarre en dicho pavimento, y se quitarían las tablas y la base que conformarían la caja a medida que se iba depositando sobre el lecho. Inserto y seco el *emblema* se terminaría de igualar con el resto de la composición a base de golpes con mazos o listones de madera, rematando la composición y completando el hueco sobrante con las teselas que lo enmarcarían.

Se ha llegado incluso a proponer por parte de algunos autores, el hecho de que los mosaicos pudieran haber sido confeccionados en su integridad en los talleres, para ser luego transportados –divididos en partes menores– hasta el lugar de colocación. Empero y a nuestro juicio, ello no terminaría de convencernos, dadas las características del transporte en la Antigüedad, y sobre todo si hablamos del terrestre (Blázquez, 1967: 31-33). Haciendo caso omiso de esta circunstancia, la realización de un mosaico en su totalidad, al azar, en los talleres, se nos antoja complicado en tanto en cuanto las dimensiones de las habitaciones a pavimentar así como su forma, serían siempre distintas. Y, el pensar que fueran hechos por encargo, es decir, que sabiendo las medidas de las habitaciones, los artesanos hicieran el mosaico en su propio taller, también sería bastante complejo, puesto que se requeriría de bastante espacio, a lo que además, habría que añadir la imposibilidad –en caso de hacerlos por partes– de ver el resultado final inmediato, lo que induciría a errores generalizados sin dejar rastro de preparación de esquemas previos como los que tenemos en la pavimentación, puesto que entendemos que de haber sido realizados en taller, el boceto no necesitaría de marcarse en el suelo.

Sin embargo, en determinados errores de ensamblaje o acoplamiento de ciertos mosaicos (*vid. fig. 296* en Dunbabin, 1999: 287), se ha creído dilucidar la prueba de esta hipótesis, que además vendría a exponer como consecuencias, la reducción del tiempo de trabajo en una casa así como las escasas molestias generadas por el ruido y la suciedad que ocasionaba este tipo de labores.

Sea como fuere, en el proceso final, tras la colocación de las teselas o *emblemata*, estos, procedían a golpearse con listones o mazas de madera para nivelarlos con la masa de alrededor que los acogía. A ello, le seguía el proceso en que con piedras abrasivas, arena o raspadores de punta se pulía y retiraban los sobrantes o se rellenaban los intersticios y/o fisuras entre teselas con un manto de polvo de mármol, arena, cal o yeso, que hacían del mosaico una superficie compacta, impermeable y resistente (Levi, 1963:215; Robotti, 1983: 30). Fraguado el pavimento en su integridad, productos como la cera púnica (Plinio el Viejo, *HN*, XXI, 14; XXXVI, 25) servirían para dar el acabado, dada su blancura y calidad, que le brindaban una buena protección además de favorecer la rutina de limpieza a la que eran sometidos<sup>9</sup>. A ello se le unía, en caso de que se desprendieran teselas por el uso cotidiano o bien por la filtración de humedades, las reposiciones o restauraciones habituales para el mantenimiento de los suelos, que se comprueban en algunos mosaicos<sup>10</sup> y en distintos períodos.

En otro orden de cosas, por cuanto respecta a la materia prima usada para la elaboración de los mosaicos *per se*, habríamos de tener en cuenta unos principios muy elementales: aquellas elegidas serían las disponibles y acordes al período de trabajo, la localización geográfica y las implicaciones económicas, así como lo optado y requerido según la necesidad de ostentación por parte del cliente<sup>11</sup> (Dunbabin, 1999: 279). Sin embargo, la selección de materias, no solo atendería a estos principios, sino que también habrían de ser tenidos en cuenta los tamaños,

---

<sup>9</sup> Al respecto, en un mosaico de Torre de Palma, en Portugal, se recuerda sobre el mantenimiento del pavimento: *SCOPA ASPRA TESSELLAM LEDERE NOLI VTERI FELIX*, o ‘No estropees el mosaico con una escoba demasiado dura. Qué lo disfrutes’. *Cfr.: CMRP II*, n° 109.

<sup>10</sup> Dunbabin (1999:276), nos da el ejemplo de un mosaico en Sidi bou Ali, en el África proconsular, en que un musivario –Sabinianus Senurianus- deja patente que ha hecho una restauración, aclarando en la inscripción pavimental además, el hecho de que lo pintó y bosquejó sin ayuda de un *pictor*.

<sup>11</sup> Un ejemplo de esto lo encontraríamos en los mosaicos de la Villa de la Estación de Antequera, Málaga, en que sus teselas estaban espolvoreadas por una fina capa de polvo de oro (Romero Pérez y Vargas, 2012: 823ss; Vargas, 2016:18).



colores y formas necesarias para su correcta aplicación al mosaico, lo que requeriría un trabajo previo de extracción en las canteras así como de corte y preparación de las teselas.

La obtención del componente pétreo susceptible de ser convertido en teselas, podría haber sido a través de la compra a talleres de otros trabajadores de la piedra como escultores, arquitectos, constructores, etc., aunque sin descartarse la posibilidad, en determinados casos, de la extracción directa por parte de algunos talleres musivarios.

Caso aparte sería la consecución de los vidrios, usados mayormente para los tonos verdes, azulados y aquellos, en general, más dificultosos de conseguir a través del material pétreo. Seguramente, estos se fabricarían *ex professo* para la producción de mosaicos tanto pavimentales como parietales o incluso, los usados en decoraciones de cúpulas.

Principalmente, dicha obtención y fabricación de las materias primas demandadas habría sido a nivel local o regional, lo que determinaría en los más de los casos una paleta concreta de colores así como su adecuación a la temática musivaria. Empero, habría que tener en cuenta que durante el desarrollo y expansión del Imperio romano, con las consecuencias que ello tuvo en las relaciones comerciales a gran escala, hubo de ser bastante frecuente la disponibilidad de materiales ‘exóticos’, sobre todo si tenemos en consideración el hecho de que estos –mármoles y granitos, mayormente- tenían por objeto servir en la ornamentación y construcción de los grandes y ampulosos edificios públicos, así como las grandes esculturas exhibidas en sus interiores y exteriores.

Sin embargo, existe un inconveniente e incluso podríamos hablar de un vacío bastante grande, en lo que se refiere a la bibliografía sobre petrología y arqueometría en la musivaria, esto es, el estudio, identificación y ubicación de los materiales usados en los mosaicos, a pesar del hallazgo en la actualidad –puesto que en el siglo pasado parece haberse hecho caso omiso de su aparición-, de soleras, restos de talla o debrís en las mismas casas ornamentadas con mosaicos. Ello arrojaría luz, precisamente, sobre este tema al que nos referimos del comercio y su alcance geográfico. Asimismo, podríamos conocer más sobre las relaciones regionales y el radio de distancia de las canteras más cercanas y lejanas representadas en los mosaicos, en lugares que por ejemplo, sabemos que no es posible encontrar materia prima para la elaboración de dichos pavimentos musivos (Dunbabin, 1999: 280). Yendo más allá, algunos autores como Dunbabin (1999:280) señalan incluso la probabilidad –en caso de desarrollarse estos estudios-



de detectar cambios en la distribución de los materiales o el término de unas relaciones comerciales concretas.

En el ámbito de la Península Ibérica, gozaron de gran éxito las cuarcitas, mármoles y piedras semipreciosas así como las terracotas o pastas vítreas, siempre jugando mayormente con lo ofrecido por las canteras locales (Toynbee, 1951:46ss; Moreno González, 1995:105). En general, podemos decir que en *Hispania*, su riqueza mineralógica, redundaría en el abaratamiento de los costes de producción, lo que no excluiría el abastecimiento, mediante importación, de materiales demandados exclusivamente por sus colores o resistencias (Lancha, 1984:54). Asimismo, habríamos de tener presente que en este abaratamiento vendría a confluir el hecho de que en algunos talleres se ha detectado la reutilización de componentes procedentes de placas de revestimientos de muros de edificios, columnas, capiteles, pilastras o plintos, entre otros (Sánchez Velasco, 2000: 299).

En general, para los distintos colores necesarios a la hora de realizar los pavimentos musivos, las teselas podían extraerse de rocas calcáreas, dolomías y metamórficas, para el blanco; de pizarras, para el negro; de rocas detríticas tipo arenisca con impregnaciones ferruginosas, o bien de fragmentos cerámicos, para el rojo; de pastas vítreas, para el verde; de vidrios artificiales, para el azul; así como de cerámicas con distintos procesos de cocción, en fin, para las tonalidades más arduas de conseguir de manera natural, como la gama de rosas, amarillos, ocre o grises.

Una última cuestión referente a dichos materiales, sería la relacionada con quién los disponía: el taller o el comitente que los encargaba. Pensar en que el taller se tuviera que desplazar con sacos de teselas, quizá, fuera un poco descabellado dado lo que ello suponía hablando en cantidades, aunque no sería tal que así en algunos otros casos en que el taller pudiera localizarse cerca del lugar de trabajo. Quizá lo más plausible hubiera sido la obtención de los materiales más básicos *in situ* (López Monteagudo y Neira Jiménez, 2010:44) y su preparación simultánea a la de las solerías, mientras que los más lujosos -mármol, vidrio, oro o lapislázuli- serían importados en los barcos dedicados a la exportación de productos agrícolas y derivados de la pesca<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Así se ha constatado por ejemplo en hallazgos como el de las Islas Berlengas, Portugal, en que se encontró un barco naufragado con restos de teselas y placas de piedras listas para ser trabajadas (Vargas y López Monteagudo, 2012:133).

## 4.2. SOBRE ARTESANOS Y TALLERES.

Escueto tratamiento tuvo y ha tenido el grupo de trabajadores relacionado con la construcción del mosaico, ya fuere como artesanos individualizados o como grupo asociado. Balil, aseveraría (1986:144): ‘podría decirse del musivario antiguo que creemos que existe en cuanto conocemos su producto, no en cuanto le conocemos a él’. En la Antigüedad, poca atención fue prestada a los artesanos por parte de los escritores (Robertis, 1946a:4; Toynbee, 1951:43), solo de algunos artistas no se silenciaría su nombre y lograrían pasar a la posteridad gracias a su trabajo. La bibliografía de las dos últimas décadas, en cambio, ha intentado esclarecer algunos interrogantes que aún hoy siguen vigentes y al parecer, sin una opción clara. En lo que a nuestras páginas se refiere, hemos intentado optar por una postura conciliadora en la que planteamos las diversas y posibles respuestas a las cuestiones que rodean este tema.

Si seguimos las fuentes romanas en un principio, Plinio (*HN*, XXXVI, 25), nos viene a referir solo el caso de un musivario: Sosos de Pérgamo, un griego del siglo I o II a.C., sobresaliente en la realización de pavimentos que seguían el patrón del *asarotos oikos* o ‘suelos/casas sin barrer’. El orador Símaco (*Ep.* VIII, 42) también, en su correspondencia habla de la creación de una nueva forma y diseño de mosaico que ha inventado su corresponsal, pero nada más allá del dato.

Dejando de lado estas dos sucintas referencias anteriores, pocas pistas nos ha legado el mundo romano de las que partir para poder llegar a establecer un hilo conductor en la historia del *cuasi* anonimato en el que se inserta el artesanado dedicado a la musivaria de pavimentos. El *Edictum de pretiis rerum venalium* y el Código Justiniano –X, 66,1-, junto con algunos relieves, estelas funerarias<sup>13</sup>, además de algunas ‘firmas’, amén de las nuevas técnicas de investigación en Arqueología, constituyen los ligeros cimientos sobre los que los estudiosos dedicados a los pavimentos musivos, han pergeñado sus teorías.

Uno de los relieves más conocidos entre los investigadores de la musivaria (Robotti, 1983:30; Dunbabin, 1999:281; Luna Llopis 2013:32) y del que se cree hace alusión a un taller o bien a la actividad previa a la preparación de un mosaico, es el hallado en la región del Lacio, en la Necrópolis de Porto (Isla Sacra), datado en el s. IV d.C. (*fig.* 9).

---

<sup>13</sup> Un ejemplo de estas estelas funerarias como la de Perinthos, Tracia, del s. I o II d.C., nos la da Dunbabin (1999:274), también disponible en la versión digital del *CIG II* 2025, *SEG* 26.827: <https://epigraphy.packhum.org/text/167432?hs=297-306> (última consulta 31 de mayo de 2019).

En él, se puede observar en opinión de algunos autores<sup>14</sup>, la división del trabajo en un taller musivo, donde la talla de teselas recaería sobre dos trabajadores -libres o esclavos- mientras otros dos portadores, esbozados a medio relieve, cargarían a sus espaldas sacos llenos del material trabajado, siguiendo las indicaciones del que sería el ‘jefe’ del taller que, con la mano derecha en alza, les indica dónde ir con los sacos.



Fig. 9: Relieve de Isla Sacra con posible taller de mosaiquistas. Fuente: <http://www.ostia-antica.org/vmuseum/non-iccd.htm>, nº inventario: 132.

Sobre esto último que parece tan evidente –la división de tareas-, también nos ofrece información el Edicto de Diocleciano (301 d.C.), en el que aparecen indicados los salarios que debían recibir como máximo los distintos oficios según sus responsabilidades<sup>15</sup>. Así pues, encontraríamos reflejados los sueldos diarios del *pictor imaginarius* con 150 denarios; el del *musaeario* o *musivarius* -60/65 denarios-, el *tessellarius* -50 denarios- y el *calcis coctori* -50 denarios- (Dunbabin, 1999:275; Luna Llopis, 2013:4). Quizá, no todos ellos debían de estar necesariamente representados en cada intervención o trabajo y es más que probable que en algunos talleres las figuras se dividieran básicamente entre un maestro y algunos que otros subordinados o aprendices que ayudaran en las tareas más básicas que no requiriesen especialización.

<sup>14</sup> Pavolini (1985:65) no parece estar de acuerdo, afirmando que más bien se trata del trabajo de unos canteros el representado.

<sup>15</sup> Sobre si los salarios y la capacidad adquisitiva de los artesanos serían igual en Occidente reflexionan en sus páginas Balil (1986:151ss) y López Monteagudo y Neira Jiménez (2010:45)

Cada uno de los puestos nombrados por el Edicto de Diocleciano, tendría una responsabilidad concreta sobre la obra. De esta manera, y teniendo en cuenta los salarios arriba indicados, podemos intuir que, el *pictor imaginarius*, sería el artesano con mayor responsabilidad en la ejecución del pavimento. Sobre él recaerían las labores de diseño del tema escogido por el comitente para sus salas, así como la traslación del boceto a la sinopia del pavimento. Asimismo, según indica Luna Llopis (2013:4), sería el encargado de la elección del tamaño y los tonos concretos de las teselas para la correcta composición del diseño, del que habría de estar pendiente en las ocasiones en que este fuera muy complejo como en los casos de temas figurativos, en que habría de intervenir haciendo las veces de teselario<sup>16</sup> en la colocación de teselas en las zonas más delicadas del fragmento.

A este primer artesano, le seguirían el musivario y el teselario, con un sueldo y oficio intermedio en la escala del edicto, cuyas actividades, parecen no discernirse del todo. No obstante y, en general, podemos decir que el musivario llevaría a término los calados o extracción de la masa necesaria siguiendo la sinopia para poder luego insertar las teselas. Labor esta última, que podría compartir -en aras de repartir el trabajo entre todos los miembros del taller-, con el teselario, quien a su vez, tenía encomendado el cortar las teselas en la manera que correspondiera al mosaico y colocarlas.

Empero, si bien es verdad, que se buscaría aunar esfuerzos entre todos los miembros, también cabe señalar que el objetivo principal que se perseguiría sería el de la uniformidad en la obra resultante<sup>17</sup>, por lo que cada trabajador se ocuparía de una labor concreta en función de su especialización y experiencia en el ámbito, lo que no excluía, como decimos, que no se tuviera cualificación suficiente para en un momento determinado, desempeñar otras labores que le fueran confiadas.

Finalmente, las mezclas necesarias para la preparación del pavimento, podían ser responsabilidad del *calcis coctori* o, preparador de la cal, a quien muy posiblemente

---

<sup>16</sup> Habría que tener en cuenta que no en todos los casos la figura del *pictor imaginarius* estaría diferenciada de la del maestro del taller musivario como ocurre en Carranque, Toledo. En las más de las ocasiones ambas figuras estarían unidas en una misma persona, como es el caso de Enfidaville, Túnez, donde el artesano aclara ser tanto el que diseña como el que realiza, especificando: *sine pictore* (Dunbabin, 1999:276-277).

<sup>17</sup> Algunos mosaicos permiten claramente observar las manos de diferentes personas, como es el caso de los mosaicos de Fuente Álamo (Córdoba) o el mosaico de Aquiles en Esciros y Apolo y Marsias de Jaén (Lancha, 1984:55; López Monteagudo y Neira Jiménez, 2010:47-48; Vargas y López Monteagudo, 2012:49-50).

acompañara algún albañil *-structor-* o esclavos que se dedicaran a socorrerle en las tareas necesarias.

Dejando de lado los salarios que podían llegar a cobrar, estos artesanos solo son nombrados en una ocasión más por la legislación bajoimperial. En el 337 d.C., por orden del emperador Constantino I, los *musivarii* y *tessellarii*, son incluidos en un edicto que luego será recogido por el Código Teodosiano *-De excusationibus artificum*, XIII, 4, 2- y con ligeros cambios por el Código Justiniano (X, 16). En dicho edicto tanto los mosaiquistas como sus hijos –entre otros oficios- quedan exentos de ejercer cualquier cargo público con el fin de perfeccionar sus artes (Dunbabin, 1999: 276; Luna Llopis, 2013: 5).

En lo referente a si estos podían o no estar agrupados en talleres ubicados en las ciudades, la historiografía más actual parece posicionarse del lado de la existencia de estos, desechando la opción de que fueran artesanos ambulantes (Lancha, 1984:57), hecho que vendría a ratificarse gracias a la aparición en algunos mosaicos de la expresión *ex officina* –forma popularizada entre los ss. II y III d. C.-, como las que conservamos *e.g.*, en Carranque (Dunbabin, 1999: 155) –donde firman dos maestros de talleres distintos y coetáneos: Iulius Prudentis y Masuriani o Masculi (¿?) y la de un *pictor imaginarius*, Hirinius (*'pingit'*)- o el caso de Mérida con Annius Boni o Anniponi. Dunbabin (1999:275), con respecto a esta posición, nos recuerda cómo en la Roma imperial, normalmente, los artesanos solían estar organizados en torno a *collegia*<sup>18</sup>, lo que proporcionaba a sus integrantes una visibilidad y reconocimiento socio-religioso además de una identidad económica.

En caso de existir estos talleres, como parece que pudo haber sido, la duda surge al plantearse el carácter de estos: si fijos o itinerantes. Lancha (1984:55) opina que podrían haber existidos unos y otros: talleres itinerantes que introdujeran nuevas técnicas y modas en los lugares por donde pasaban mientras que, por otra parte, toparíamos con los talleres fijos, bien desarrollados a partir del s. II d.C. -momento en que se expandiría el gusto por el mosaico y la costumbre de pavimentar los suelos entre la élite romana (Dunbabin, 1999: 272; Vargas y López Monteagudo, 2012:130)-; caracterizados por conservar la tradición del lugar así como el perfeccionamiento de la técnica propia. Lo que es más, algunos de los talleres itinerantes, pudieron haber acabado estableciéndose en lugares distintos a los de su procedencia donde

---

<sup>18</sup> Ello lo hace a través de una inscripción del año 19 d. C. dedicada a Genius, del *collegium* de los *pavimentarii*.

producirían de acuerdo con sus tradiciones originales<sup>19</sup>, como algunos autores quieren observar en el mosaico cosmológico de Mérida, que por su originalidad parece retrotraerse a las técnicas de la *pars Orientis* del Imperio (Levi, 1963:215-216; Lancha, 1984:53; Dunbabin, 1999:144). Sin embargo, habría que tener en cuenta que todo taller fijo, a su vez habría sido ‘itinerante’, ello entendido en el sentido de que sus técnicos y artistas habrían de trasladarse a los lugares circundantes para la instalación del pavimento musivo.

No obstante, hemos de señalar que existe una gran controversia con algunas firmas y es que, la mayoría de las rúbricas con que contamos no son tan claras como la fórmula *ex officina* seguida de genitivo, sino que solo consisten en el nombre del artesano seguido de un ‘lo hizo’, ya fuera en latín *-fecit-* o en griego *-epoiei-*. La incertidumbre viene dada por el nombre –a veces en nominativo, a veces en genitivo- que bien pudiera interpretarse como el del artesano o el del *dominus* que financia y manda hacer el proyecto (Vargas y López Monteagudo, 2012:130).

De las firmas que nos han llegado (Donderer, 1989) pocos datos se desprenden, ya que al solo aparecer el nombre y no la *tria nomina*, no se nos da información sobre el rango o *status* social del artesano<sup>20</sup>. A pesar de ello, sí es cierto que existen algunas de las que se puede deducir y obtener mayor información, tal es el caso, *verbi gratia*, de las rúbricas que indican el lugar del que es oriundo su titular, lo que unido al emplazamiento del mosaico, ofrece una perspectiva sobre lo que serían los movimientos de los artesanos. Otros casos de los que se pueden hacer interesantes inferencias, son los que se dan cuando las firmas, escritas en latín, aparecen en la parte oriental, haciéndonos pensar en la formación del mosaquista en dicha parte del Imperio, así como en la relación entre maestro itinerante y aprendices locales. El caso contrario, esto es, la firma en griego en la parte occidental del Imperio, solía ser más usual, y aunque en principio se pudiera pensar que el artesano proviniera del este, seguramente, en las más de las ocasiones, sería una forma de hacer alarde sobre su formación y procedencia –falsa o real-, una marca de

---

<sup>19</sup> Suetonio nos cuenta en su *De vita duodecim Caesarum*, en la vida de *Divuus Iulius*, o del divino Julio César (I, 46), al hablar sobre los lujosos gustos del dictador en la construcción de sus casas, que este llevaba en sus campañas mosaicos de *tessellatum* y de *sectile: in expeditionibus tessellata et sectilia pavimenta circumtulisse*; lo que seguramente implicara talleres que luego se asentarían.

<sup>20</sup> Dunbabin (1999:275) nos da noticia sobre el caso del esclavo Neikias, propiedad de Dionisos, como fecedor de un mosaico.

prestigio, en fin, basada en la fama de las escuelas orientales del Imperio, como las de Grecia o Pérgamo (Dunbabin, 1999: 274).

Esta ‘marca de prestigio’-más común en la *pars Orientis* que en la *pars Occidentalis*-, que aquí traemos a colación, deber ser considerada en una doble vertiente: por una parte, a la que ya hemos aludido, en la que el artesano hace gala de sus conocimientos sobre unas formaspreciadas, con el fin de publicitarse entre aquellos que pudieran entrar en la casa y ver el mosaico –que podía ser desde la calidad más ínfima y común hasta las más refinada-; y, de otro lado, la firma de un taller o artesano concreto, en los pavimentos de una *villa* o *domus*, podía usarse como elemento de exhibición por parte del dueño, que usaría la firma del artesano prestigioso como elemento de ostentación ante sus huéspedes.

Con todo y aun arrojando algo de luz sobre el anonimato casi absoluto en que se insertan los musivarios, todavía hoy no contamos con más de un mosaico firmado por la misma mano –excluyendo obviamente los que están en una misma casa-, por lo que hasta entonces, no podremos identificar un taller concreto en los pavimentos a través de un estilo concreto, individualizado y detectado.

Ulteriormente, un punto sobre el que poco se ha tratado y que de manera concisa aquí exponemos es aquel que atañe al tiempo y presupuestos invertidos en la realización de los pavimentos. Luna Llopis (1996:72) es uno de los pocos autores que se ha atrevido a hacer algún cálculo. Para él, el completar un pavimento de unos 100m<sup>2</sup>, supondría un esfuerzo de aproximadamente tres meses y al menos trece trabajadores para llevar a término todas las labores, de lo que se deduce que si nos fijamos en las grandes villas y la extensión de sus pavimentos, algunas de éstas podían haber conllevado períodos de trabajo entre dos y tres años<sup>21</sup>. Otros autores (Schmelzeisen, 1992:125), por el contrario, consideran que para unos 500m<sup>2</sup> serían necesarias solo tres personas y cinco meses de trabajo, un tiempo menos descomedido. Aunque todo el esfuerzo y tiempo invertido quizá pudo verse aliviado por la importación de *emblemata*<sup>22</sup> (Balil, 1986:150; Dunbabin, 1999: 281) ya comprados o hechos

---

<sup>21</sup> Ha de recordarse que tras cada jornada, el artesano, para que el mortero no se secase colocaría planchas de metal o madera con que mantener la humedad que le permitiera seguir trabajando al día siguiente, lo que dejaría unas improntas que nos han llegado a día de hoy (Vargas y López Monteagudo, 2012:132).

<sup>22</sup> Un ejemplo de ello lo recogen López Monteagudo y Neira Jiménez (2010:44) en que un *emblema* con el Rapto de Europa fue hallado en un barco naufragado en el Golfo de León, Francia.



en los talleres fijos por técnicos especializados<sup>23</sup> y luego trasladados al lugar de colocación, así como la posible intervención de varios equipos en un mismo lugar, como el citado caso de la villa de Carranque (Toledo).

Para establecer por tanto, unos hipotéticos costes de la obra en conjunto, solo habría que multiplicar el jornal diario –*ut supra*– por el tiempo estimado de trabajo, lo que vendría a darnos como resultado la capacidad adquisitiva del comitente. Un asunto del que algunos autores como Duncan-Jones (1982) o Caillet (1994) se han ocupado, teniendo en cuenta para ello, los testimonios en epígrafes de las acciones evergéticas en relación a los mosaicos, en las que las cifras varían de veinte mil a cincuenta mil sestericios (Moreno González, 1995:118).

En el caso de la zona que nos concierne, que es el de Andalucía, autoras como Irene Mañas (2011a:636-638) parece reafirmarse con respecto al carácter mixto ‘fijo-itinerante’ de los talleres, con la idea de la existencia de una ‘escuela musivaria del Guadalquivir’. La investigadora, a lo largo de sus publicaciones observa como la mayor parte de los pavimentos de la Bética coinciden en una cronología que abarca desde el s. II hasta el III d.C., un período en que se expande un modelo doméstico concreto basado en la *privata luxuria* y en el que se comienza a dilucidar un estilo propio del área señalado. A través del registro arqueológico la misma autora propone dos etapas dentro de lo que sería la producción musivaria en el ámbito del Guadalquivir<sup>24</sup>: una primera sería aquella de importación o influencia itálica bien discernible en estilo, temática y técnica; mientras que en un segundo período, se produce una apropiación, reinterpretación y transformación paulatina de estos tres elementos del mosaico -a través de la experimentación continua-, que se adaptarán a las necesidades y gustos de la clientela romana de la Bética, haciendo de algunos de ellos un *unicum* o hápax.

---

<sup>23</sup> En el mundo grecorromano solo el *pictor* tenía el rango de artista, mientras que los artesanos musivarios serían considerados como *technites* o técnicos.

<sup>24</sup> Dentro de esta ‘escuela musivaria del Guadalquivir’, se encontrarían según la autora los yacimientos de *Ilipa*, *Hispalis*, *Italica*, *Carmo*, *Arva*, *Astigi* y *Corduba*, unidos e interconectados por la vía fluvial, siendo el eje principal el de *Hispalis-Italica-Astigi-Corduba*.

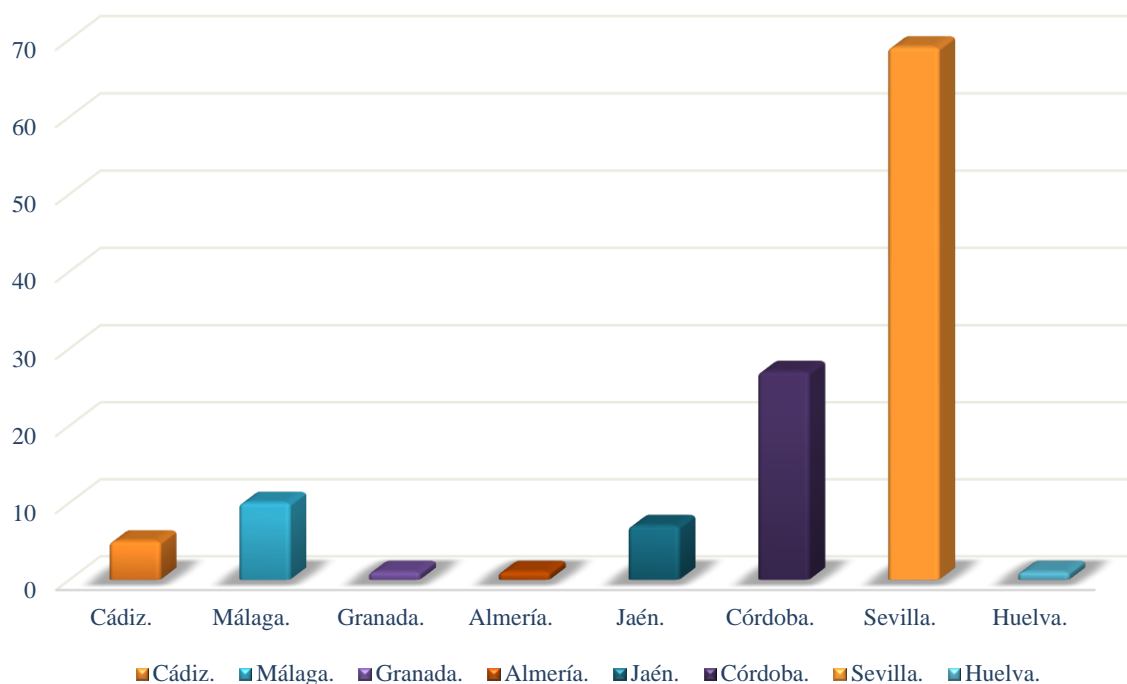
## 5. ESTUDIO CUANTITATIVO DE LOS MOSAICOS MITOLÓGICOS ROMANOS EN ANDALUCÍA.

A mayo de 2019, un total de 121 mosaicos son los que hemos obtenido de nuestras pesquisas a lo largo de toda la geografía de nuestra comunidad autónoma. Como pueda resultar evidente, no en todas las provincias el volumen de pavimentos musivos es el mismo, aquellas con mayor densidad son las que gozaron en la Antigüedad de una posición privilegiada sobre el Guadalquivir y lo que ello suponía a nivel socio-político y económico: Córdoba y Sevilla.

El hecho de que en otras provincias sin embargo, como es el caso de Granada, Almería o Huelva, contemos con tan solo un ejemplar, no debe llevarnos a pensar erradamente en factores como la escasa romanización del área o la insuficiente inversión económica por parte de los comitentes, sino que hemos de recordar que en provincias como la onubense, verbigracia, la actividad arqueológica se refiere mayormente a época pre y protohistórica, por lo que actualmente pocos son los mosaicos descubiertos.

Habida la cuenta de todas las razones expuestas, nos parece oportuno exponer un gráfico (*fig. 10*) en que se recojan por provincias el número de mosaicos inventariados:

**Número de mosaicos por provincias.**



*Fig. 10:* Número de mosaicos por provincias.

De otro lado, en lo que a las dataciones de los mosaicos se refiere, existe una dificultad intrínseca y es que, generalmente, se les adjudica un lapso temporal bastante amplio, en ocasiones de hasta tres siglos. A pesar de ello, nos parecía de sumo interés ofrecer al lector un gráfico (*fig. 11*) en que se recogiera el número de mosaicos según tres períodos que se corresponden histórica y estilísticamente hablando, en los que en algunos casos, incluso, el final de una etapa y el inicio de otra serían difíciles de precisar de forma exhaustiva como por ejemplo ocurre con la transición de la segunda a la tercera de las fases:

### Clasificación de mosaicos por etapas.

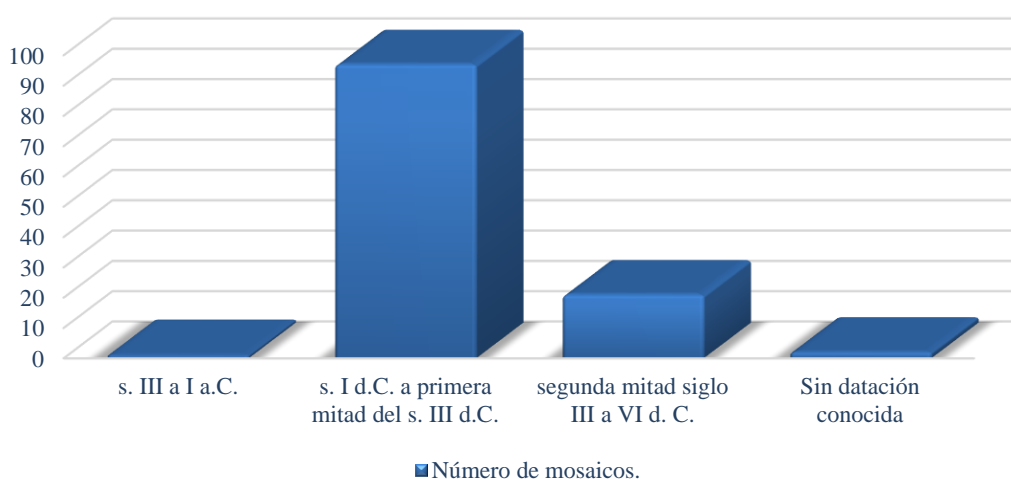


Fig. 11: Mosaicos clasificados según períodos establecidos.

1. Período republicano (s. III-I a.C.), de conquista y primeros intentos de romanización de la Península Ibérica, en que los mosaicos serán de clara influencia itálica, como muestra el diseño *black-and-white* o blanquinegro.
2. Fase Alto Imperial (s. I a primera mitad del s. III d.C.), en que la Bética ya efectivamente romanizada, con una preponderante actividad económica, política y social, desarrollará un arte musivo de características propias, conociendo su mayor auge con un estilo marcado por el *all over pattern* (diseño extendido a toda la superficie del mosaico) en que se generaliza el policromado, pasando por una transición en que los blanquinegros esbozarán algunas partes en color.

3. Etapa Bajo Imperial o Tardorromana (segunda mitad s. III a VI d.C.), marcada por la ruptura del Imperio. Podrá identificarse en este momento una marcada diferencia entre los mosaicos de Occidente, con un estilo caracterizado por su deterioro con formas esquemáticas, poco elaboradas<sup>25</sup> pero con un intento por no perder las raíces romanas volviendo a la temática más clásica haciendo frente al cristianismo toda vez que, el alejamiento de la ciudad hará de la temática cinegética su representante; y, Oriente, con unas formas cada vez más complejas, desarrolladas y elaboradas en todas sus variantes, muy cercanas al cristianismo y al surgir de Bizancio.

Por último, en lo que a la ubicación de los mosaicos se refiere, hemos de decir que los que aquí recogemos son mayormente pertenecientes a espacios privados, ya sean asociados a ámbitos rurales -*villae*- o a urbanos -*domus*-. Ejemplares del ámbito rural serían la mayor parte de nuestros mosaicos (*vid.* villas de hallazgo en el inventario). Mientras que del ámbito urbano, los mejores conservados, son los del yacimiento de Itálica (Santiponce, Sevilla).

Pavimentos musivos que pertenecieran a espacios públicos o semipúblicos y de temática mitológica conservamos escasos modelos como constituyen el mosaico de Océano en las Termas de Santa María (Málaga); el de los pigmeos en la Casa de la Exedra –posible sede de un *collegium*- y el de Neptuno en la casa del mismo dios (Itálica, Santiponce, Sevilla), que según algunos autores (Mañas, 2011c:28-29) pudo ser un *balneum* público o semipúblico.

Hemos de excusarnos finalmente, por no exponer gráficamente la representatividad de nuestros mosaicos en lo que a su emplazamiento se refiere pues, aunque algunos son muy claros e incluso se recogen en obras específicas –*Villas Romanas de la Bética, Vol. II, e.g.*-, otros no tiene procedencia clara pues, o han ido pasando por diversas manos privadas hasta que han llegado a las instituciones públicas pertinentes o incluso, en otras ocasiones, los investigadores no parecen tener claro el fin de los edificios, por lo que la interpretación de este aspecto de la musivaria a través de un gráfico no se ceñiría a la realidad.

---

<sup>25</sup> Otros autores (Vargas, 2016:319) difieren en esto de adjudicar los mosaicos de peor factura a los momentos más tardíos del Imperio, argumentando que la impericia técnica no depende del momento sino del artesano, sus conocimientos y habilidad.

## 6. ANÁLISIS TEMÁTICO.

### 6.1. INTRODUCCIÓN A LA ELECCIÓN DE LA TEMÁTICA POR LOS COMITENTES.

Las residencias de la élite provincial romana serían el espejo en que se reflejaban sus dueños. Independientemente de si estos eran urbanos o rurales, la necesidad de ostentación para reafirmarse en el poder y vincularse a la capital fue un *continuum* durante todo el período romano, puesto que no solo las relaciones comerciales a alta escala de los aristócratas o, el ejercicio de cargos políticos aseguraba la equiparación a los ciudadanos de Roma.

El pavimento musivo, no solo fue un recubrimiento útil de suelos que buscaba cierta decoración de las salas de las *domus* o *villae* romanas –*utilitas, ornamentum/decor* (Becatti, 1951; Lavagne, 1988:25)- en una clara exhibición de la *privata luxuria*, sino que además estaba dotado de un mensaje intencionado en relación, obviamente, con el posicionamiento social del propietario de la casa, sus gustos, conocimientos de la cultura y poder económico (Thébert, 1985:381). Ello, se manifestará preferentemente en los materiales usados y en los mosaicos mitológicos y los relacionados con la temática cinegética -estos últimos, generalmente, en el caso de los propietarios tardíos que se autorrepresentaban en ellos-. Caso aparte, serían los mosaicos que recubrían los suelos de edificios públicos donde el significado era bastante claro: primero, el alarde u ostentación a través de labores evergetas relacionadas con la propaganda; y, segundo, un mensaje relacionado con los edificios para los que estaban destinados.

Habría que señalar además, que el código visual en los mosaicos romanos iría solapado con la *romanitas* del área, en un afán por la mimesis con la capital del Imperio que comenzaría en el s. II d.C. Un proceso este, que a raíz de la convulsión de finales del s. III d.C., y el apogeo de las *villae* frente a la decadencia de la ciudad, vendría a reforzar el prestigio de los *possessores*, que aún a pesar de haberse demostrado arqueológicamente que hacían uso de materiales reutilizados o simplemente de restauraciones en los pavimentos originales -donde la impericia técnica y el estilo decadente hacían acto de presencia-, conservaban las ideas, valores y cultura tradicionales romanas.

En las *domus* altoimperiales y las villas de esta aristocracia tardía, no se da la misma claridad iconográfica en la temática que en los mosaicos destinados a espacios públicos. Esto es, frente a la unívoca interpretación que ofrecen los mensajes de la musivaria pública -en que incluso los personajes vienen identificados por inscripciones las más de las veces-, en el caso de las

propiedades privadas, los mosaicos ofrecerán de manera ordinaria una visión multifocal, en que la libre interpretación del que lo observa puede establecer y concebir el sentido que desee al pavimento. Una forma de comunicación, en opinión de los más de los autores (Darmon, 1981), que se mantiene a través del tiempo, y que en su momento no solo contendría un código descifrable fácilmente para sus contemporáneos sino que sería en sí un vehículo de romanización.

No solo la temática musivaria daría cuenta de la mentalidad o gustos del comitente, sino que a ello habría que añadirle el uso de fuentes, esculturas, pinturas, mosaicos parietales y demás objetos que pudieran ornamentar y dar sentido a las diferentes salas con programas iconográficos, en que la decoración formaba parte de un todo armónico en que el espacio no quedaba en silencio, sino que estaba en continua dialéctica con sus moradores y visitantes o huéspedes.

Ahora bien, con respecto a la elección de la temática -que como venimos explicando no solo pudo tener un valor estético dentro de lo funcional, sino también simbólico-, algunos autores parecen poner en duda que esta fuera escogida específicamente por los comitentes, preconizando un programa iconográfico<sup>26</sup> en que mostrar el mensaje y rango social deseados. Varios autores, como Bruneau (1972: 111), Thébert (1985: 381- 382), Darmon (2011: 25-30) o Mañas (2011b:455-465) entre otros, defienden la posición en la que el comitente quedaría subordinado al repertorio que poseyera el taller o artesano escogido para la elaboración de la obra.

Parecería más bien pues, que la sintaxis decorativa de las casas adaptaría la mitología a la cotidianidad reinante y a la funcionalidad de sus espacios, más por tradición que por obedecer unos preceptos estáticos e infranqueables. Primaría así, más que el deseo del comitente por establecer una ideología clara en sus pavimentos, el concepto de ‘moda’ o diseños compartidos por los más, que recogerían los talleres entre sus muestrarios. Sin embargo, dentro de esta posición, intrínsecamente, iría la idea de que lo difundido por moda se debería al hecho de una evolución en los valores compartidos por la élite, que al fin y al cabo vendrían a representar unos ideales semejantes (López Monteagudo y Neira Jiménez, 2010:22-23). Con todo esto, no

---

<sup>26</sup> Esto solo lo tenemos constatado en el caso del papiro de Zenón en que se indica cómo ha de ser el mosaico del baño de las mujeres. Cfr.: <http://ipap.csad.ox.ac.uk/4DLink4/4DACTION/IPAPwebquery?vPub=P.Cair.Zen.&vVol=4&vNum=59665> (última consulta 31 de mayo de 2019).

parece haberse zanjado la controversia que gira en torno a si la temática musivaria sería por cuestiones de ‘moda’ o bien, representaciones conscientes de un mensaje áulico, puesto que el contexto privado no tendría por qué seguir los cauces oficiales de propaganda, aunque sí se precisaría de mensajes concretos dirigidos a la posible aristocracia, huéspedes o visitantes que entraran en la casa (Dunbabin, 1999:299).

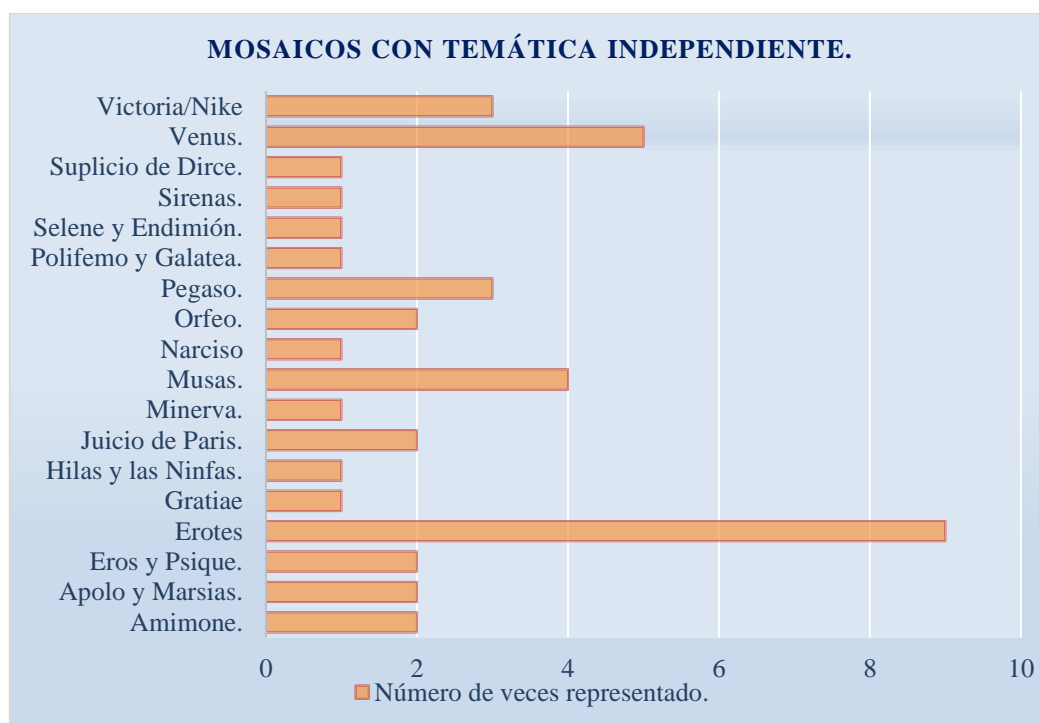
En cualquier caso, ya fuere por la preparación de un programa iconográfico consciente o por moda -inconsciente o libre de significado inherente al comitente-, bien es verdad que ha podido ratificarse en la musivaria romana la relación entre espacios y temáticas, dándose en ocasiones marcadores de uso y correspondencias entre los valores simbólicos y la funcionalidad (Vitruvio, *De Arch.* I, 2; Canuti, 1994:485-486). Ello se debía a la asimetría de las moradas de las élites romanas, en que para marcar dicha funcionalidad en las distintas áreas de la unidad doméstica se hacía uso de la pavimentación con una temática concreta.

No obstante, parece que la línea general que siguieron las élites a la hora de ornamentar sus propiedades, puede dividirse en dos períodos: el Alto Imperial y el Bajo Imperial o Tardorromano. Durante el primero de ellos, la temática preferida parece haber sido la relacionada con el amor, la prosperidad y los joviales o báquicos, junto con los temas marinos extendidos con los emperadores Trajano y Adriano. En época tardorromana, por el contrario, los temas anteriores serán sometidos a reelaboraciones al compás que cambiaba la sociedad. El surgimiento de *villae* y de la vida rural vendrá marcado en los mosaicos por la temática cinegética, bien mitológica, bien autorrepresentativa del propietario y de sus logros de manera costumbrista. Asimismo, la necesidad ante la decadencia de demostrar los valores propios de la élite y sus orígenes frente al incipiente apogeo y consolidación del cristianismo, propició la extensión de la temática relacionada con escenas de circo y anfiteatro muy frecuentemente vinculadas a las musas, representantes y salvaguardas en última instancia de la cultura romana y el *status* o rango social propio de la aristocracia. Ante esta situación proliferarán por último, los temas históricos y heroicos, escenas relacionadas con Hércules o Aquiles, con los que no solo se identificaron los emperadores sino también los grandes propietarios.



## 6.2. ANÁLISIS DE LA TEMÁTICA MITOLÓGICA INDEPENDIENTE.

En esta sección, pretendemos exponer en líneas generales una síntesis o breve exégesis sobre lo que hemos dado en llamar ‘mosaicos con temática independiente’<sup>27</sup> –aquellos hallados más escasamente en la Bética-, cuya representatividad puede verse en nuestro gráfico (*fig. 12*). La representación de los distintos mosaicos o documentación gráfica, por su elevado número, se ha integrado en el anexo nº 2, indicando en las páginas que se desarrollan a continuación el número de inventario otorgado –entre paréntesis- en el catálogo que hemos elaborado.



*Fig. 12:* representatividad numérica de mosaicos con temática independiente.

### I. Erotes.

Los amorcillos se representan en numerosos pavimentos como motivos complementarios de distintas escenas (10, 18, 30, 72, 96, 108 y 109). En la tradición romana, tanto en la literatura como en el arte, se asumieron como diversas versiones del amor.

<sup>27</sup> La temática será expuesta de manera gradual, yendo de las que tienen mayor representatividad a las que tienen menos y, en el caso de las que se encuentren en igual número, por orden alfabético. De otro lado, entre paréntesis figurará el número de inventario del mosaico con dicha temática o representación concreta.

Generalmente, su figuración sigue un mismo patrón: personajes infantiles y rechonchos como bebés, desnudos y alados, que suelen aparecer bien ornamentando escenas como complementos en bordes o esquinas de los pavimentos o bien, en escenas marítimas asociados a nereidas, navegando sobre ánforas o barcas, jugueteando entre ellos o solos, cabalgando sobre delfines, etc. En otras ocasiones se representan con cuerpos de adultos o adolescentes en su lucha contra Pan (27 y 34), la divinidad de los pastores, mitad superior hombre, mitad inferior macho cabrío -que también gozó de éxito en la temática báquica- siempre representado con cara barbada y dos cuernos en la frente y, ocasionalmente, en el *thiasus* báquico, con corona de pino y siringa de pastor.

## II. Venus.

Venus, en principio, fue una divinidad secundaria protectora de la horticultura, conocida en Etruria como *Apru*, luego asimilada como la Afrodita griega en el s. II a.C. como diosa del amor erótico y la belleza. En los mosaicos andaluces aparece en cinco ocasiones en las que se representa su nacimiento (8 y 72), acompañada de Adonis (5 y 86) y como Venus *Genetrix* (69).

De los dos en que se da el nacimiento de la diosa, uno es el más complejo simbólicamente hablando (72). En él, encontramos dos tapices yuxtapuestos: en el principal, en un octógono central, Venus, desnuda y nimbada, es transportada en su habitual concha por dos tritones en los extremos de la misma. A su lado izquierdo, Venus es contemplada por un erote. Fuera del mar, en la parte superior, en el cielo, dos personajes maduros y barbados observan la escena, uno de ellos dotado de una *falx* u hoz, por lo que se interpretan como Urano y Cronos, respectivamente. En las esquinas de este tapiz principal, habría otros cuatro octógonos en los que figurarían los cuatro vientos principales –Bóreas, Noto, Céfito y Euros- de los que solo se ha conservado el del este, en forma de busto, barbado y con media melena, alas a la cabeza, soplando y con una inscripción con su nombre en griego. En los lados del tapiz, cuatro rectángulos de los que solo se nos conservan el izquierdo y, el superior, con Amimone y Arethusa cabalgando sobre hipocampo y toro pisciforme, respectivamente, acompañadas de erotes. En el lienzo secundario, encontraríamos los siete planetas -de los que solo se reconocen ya a Selene con lúnula menguante; Mercurio, con caduceo; Saturno, *capite velatus*; y, Júpiter con *fulmines*- insertos en círculos y, a los *Tempora Anni*, en forma de niños con sus atributos. Además aparecen dos jóvenes con lanza en mano y dos caballos, interpretados como los Dioscuros, la constelación de Géminis.

Este mosaico, a raíz de la aparición de los hijos de Leda y Júpiter asociados a la diosa citerea, se ha relacionado con la advocación de la Venus marina, protectora de los marineros, pues la constelación de Géminis aparece justo en mayo, momento propicio para la navegación, en la que claramente útil era el astro de Venus.

El otro ejemplo de nacimiento (8) es mucho más sencillo, pues solo aparece Venus, nimbada y desnuda, recostada sobre su lado izquierdo en una concha bajo la que hay dos delfines enfrentados. Alrededor del octógono central, casetones con diversas aves.

De otro lado, Venus también aparece representada junto a Adonis (5) -hijo de Mirra y Cíniras, adoptado por la diosa- en el mosaico de Arcos de la Frontera, hoy perdido. El emblema, representaba a la diosa en el centro, desnuda y con solo manto tapando sus piernas, agarrando de la mano, a su derecha, a un infante (¿Cupido?), mientras que mira a su izquierda a Adonis, desnudo, con manto a la espalda y lanza. Tras ambos, las patas de un par de caballos. Quizá, la escena recogiera la despedida entre ambos ante la inminente salida de Adonis para la cacería del jabalí que le daría muerte. Esta misma escena (Balil, 1985:203-213) creemos está representada en un mosaico de Itálica (86) tradicionalmente atribuido al mito de Meleagro y Atalanta, pues en sus espacios centrales en forma de ‘x’ aparece primero la despedida de ambos, con Adonis desnudo y armado de garrote y, Venus de lanza. Bajo dicha escena, el joven partiría solo hacia la caza, mientras que, en el último de los espacios, un erote –o Cupido-, se enfrentaría a un monstruo en forma de ave con cuernos. Curiosamente, en un tondo abajo a la izquierda, se representa a Selene, que fue quien envió al jabalí por orden de Marte, celoso.

Finalmente, la última de las representaciones, la de Venus *Genetrix*, se da en el mosaico conocido como ‘El Grande’, que en su friso superior, en un emblema rectangular, aparece identificada por su nombre –esta vez vestida como matrona- entre un hombre y una mujer, todos tres de frente y de pie. Esta advocación de Venus sería bajo la que la *gens Iulia* le rendiría culto, como Venus madre, origen de la estirpe no solo romana a través de Eneas, sino concretamente como antepasada directa de César y el emperador Augusto según se contaba en la *Eneida*.

### III. Las musas.

Estas divinidades, inspiradoras del arte musivo, en número de nueve, hijas de Mnemosine y Júpiter, aparecen en Jaén (22), Córdoba (45) e Itálica (62 y 71). En el primero de ellos, dividido en octógonos, solo se conserva uno de los bustos en que aparece una de las musas sin

atributo alguno que la identificara. En el de Córdoba, sabemos por las descripciones, que se trataba de tres bustos de figuras femeninas de las que una era reconocible por su nombre en latín: Euterpe.

Itálica, además de presentar en uno de los mosaicos el patrón de bustos en tondos (62), también contiene otra modalidad en que las musas aparecen de cuerpo entero (71). En el primero, estas, estarían asociadas a diversas representaciones de animalillos, sus propios atributos e incluso personajes del *thiasus* báquico, en una escena de circo. En este ejemplo, las divinidades vienen marcadas en el lado derecho del mosaico por un diseño circular con banda de corona de flores semejantes al tulipán, mientras que en el lado izquierdo sería una banda que alterna arco y pentágono de lados convexos separado por la mitad. De las nueve, solo se conservan siete, de las cuales solo Erato, Terpsícore, Polimnia y Calíope además de su nombre, muestran sus atributos –una espiga de trigo coronada por círculo con una ‘x’ circunscrita; un edificio; una lira de 4 cuerdas y un libro, respectivamente–; Euterpe, Clío y Urania, solo se identifican por el nombre. De las dos que faltarían, Talía y Melpómene, solo queda una máscara trágica, en alusión al patronazgo sobre estas artes de la segunda y quizá los Coribantes presentes y miembros del citado *thiasus*, acompañaran a su madre, la protectora de la comedia, Talía.

En el segundo de los mosaicos italicenses (71), muy fragmentado, se mantiene la presencia de las nueve musas coronadas de laurel y con amplios y coloridos vestidos, de las cuales solo tres son visibles de cuerpo entero, mientras que una en su mitad izquierda y, el resto, solo las extremidades inferiores en mayor o menor proporción. En este friso musivo, solo cuatro de las musas conservan sus atributos: la flauta (Euterpe), la máscara trágica (¿Melpómene o Talía?), la lira de 5 cuerdas (Polimnia) y un compás cerrado (¿Urania?), una quinta, en actitud de declamar pudiera ser Erato.

#### IV. Pegaso.

El caballo alado, hijo de Neptuno y la Gorgona Medusa, aparece en tres ocasiones en nuestros mosaicos: En Málaga (13) y Córdoba (32 y 43).

En Málaga, a pesar de lo fragmentado del pavimento, Pegaso se reconoce al igual que Belerofonte y la Quimera, por un epígrafe con su nombre del que solo se conserva la sílaba final. La escena mitológica en este mosaico parece más bien de las de corte cinegético de época tardía, pues aparecen tigres, zorros, perdices e incluso cervatillos. Pegaso, al galope, que no

volando, aparece representado de perfil, tan solo viéndose las patas delanteras, los cuartos traseros, parte de la crin y de lo que sería el ala derecha.

En Córdoba, el primer emblema muestra al équido de perfil hacia la izquierda, en un prado, con ambas alas extendidas, realizado todo él con extrema delicadeza. En el segundo mosaico, un Pegaso más enjuto y sencillo, aparece inserto en un casetón, de perfil hacia la derecha, con las alas también abiertas sobre la cruz pero esta vez, bebiendo de un recipiente que sostiene una ninfa totalmente desnuda.

## **V. Victoria/Nike.**

La personificación de la Victoria –en Málaga (15), Jaén (21) y Écija (108)- aparece de la manera habitual, como figura femenina, de ligeras vestiduras de amplios pliegues, alada y coronada de laurel, portando palmas y coronas.

En Málaga, sin más contexto, aparece de pie en dos fragmentos, en los que se las identifica por sus alas a la espalda. En el caso de Jaén, en un mosaico tardío, a la izquierda de Apolo, coronándolo y portando palma. En Écija, en número de dos, portan sobre los aires a la Alegoría de las Estaciones o *Annus*, llevando la palma característica.

## **VI. Amimone.**

La danaide, se encuentra figurada en Itálica (72) y en la Plaza de la Encarnación de Sevilla (88). En el primer ejemplo, solo es reconocible por su nombre, pues se representa cual nereida, de espaldas y a lomos de un hipocampo, mirando a un erote que vuela tras ella. En el segundo, es una jarra el atributo que identifica su busto inserto en un tondo, pues con ese objeto la mandó su padre a buscar el líquido elemento para la ciudad de Argos, cuando un sátiro intentó violarla, siendo, finalmente, salvada por Neptuno.

## **VII. Apolo y Marsias.**

En Cádiz (1) y Jaén (21), el momento del mito captado es el mismo, así como la distribución de los personajes en el pavimento, salvo con la diferencia de que aparecen, en Jaén, la Victoria y Diana coronando a Apolo.

En el caso de Cádiz, el sátiro atado a un árbol -del que sobresalen algunas ramas tras la cintura y brazo izquierdo- está a punto de ser desollado por el escita, situado en el extremo izquierdo del emblema, hoy muy deteriorado, tan solo intuyéndose sus pies y manos. En el

extremo derecho: Apolo, sentado y estirado hacia atrás llevándose la mano derecha a la cabeza para apoyarse. Identificado por su lira, contempla como el pretendido sátiro está a punto de ser castigado por su arrogancia al intentar competir en duelo con la flauta de Minerva contra él. A su espalda, un altar de tres patas terminadas en garra, con recipiente para ofrendas.

La ubicación en el espacio de los personajes en el mosaico de Santiesteban del Puerto (Jaén), es la misma. A este, solo se le añaden dos personajes más: donde en el anterior estaba el altar, ahora Diana, identificada por el carcaj, actuando como Victoria y ofreciendo a su hermano una palma sobre el hombro derecho, mientras que a la izquierda una Nike alada, corona al ya nimbado Apolo y le ofrece una palma. En este mosaico tardío, la perspectiva se pierde totalmente, estando todos los personajes de frente.

### **VIII. Eros y Psique.**

En Córdoba, ambos mosaicos (26 y 36) tienen grandes similitudes. Aunque en el primero aparezcan ambos personajes en un emblema cuadrado y en el segundo en un tondo, Eros y Psique, están distribuidos de la misma manera, ella a la izquierda y él a la derecha, en el primero besándose y en el segundo abrazándose, siempre ambos con una de las piernas levantadas. Él alado, desnudo y mostrando su cara al espectador mientras, ella, de espaldas, con manto ligero y vaporoso que solo cubre de muslos hacia abajo. Solo en el primer mosaico se ve la cara de Psique de 3/4.

Lo que distingue a ambos mosaicos es el hecho de que en el primero los enamorados aparecen figurados en su etapa infantil, a modo de erotes, y sobre un campo florido (lo que algunos autores identifican como característica propia de un taller de Córdoba). En el segundo, no hay ningún paisaje de inserción y los amantes se representan en su edad adulta, aún a pesar de la cara infantil de Eros, característica de los talleres cordobeses.

### **IX. Juicio de Paris.**

La escena captada en Cástulo, Jaén (20) y Casariche, Sevilla (118), es la misma: el momento en que Mercurio es enviado por Júpiter al pastor Paris, hijo de Príamo, con el fin de que solvente



la discordia entre Minerva, Juno y Venus surgida a raíz de la manzana con la inscripción *Καλλίστη* lanzada por Eris en el banquete nupcial de Thetis<sup>28</sup> y Peleo.

En Jaén, Paris, tocado con gorro frigio, aparece sentado sobre un promontorio como pastor con cayado en una naturaleza idílica, rodeado de árboles, ganado bovino y un perro pastor. Frente a él, Mercurio, con capa al cuello y desnudo, dotado de sus atributos –el caduceo regalado por Apolo y el casco con alas- extiende la manzana con la diestra al joven. Por encima de ambos –quizá en un intento fallido por crear una perspectiva de fondo-, las tres diosas: Minerva, ataviada con escudo, lanza y casco; Juno, con vara en mano y vestida cual matrona romana; y, Venus, a la manera usual, con ligeras telas envolviendo tan solo sus piernas y espalda, dejando el resto desnudo y visible al espectador.

El mosaico de Casariche, un emblema cuadrangular en vez de tondo, presenta una naturaleza más agreste en donde Paris, sentado sobre unos riscos a la derecha, coge la manzana con la diestra y con la izquierda su cayado. Sobre el hombro de este, Mercurio, de medio cuerpo, tras las rocas, nimbado, con caduceo y alas sobre la cabeza. Frente a ambos, pisando el suelo, las diosas nimbadas: Minerva, armada con la égida, el escudo y la lanza; Juno como matrona y con vara; y, Venus, con las mismas vestiduras que en el anterior, collar y corona. Frente al recubrimiento de pies de las otras dos, Venus aparece con sandalias.

## **X. Orfeo.**

El inventor de la cítara, poeta, cantor y músico por antonomasia de la Antigüedad lo conservamos en un pavimento de Écija, Sevilla (103). En Itálica, según las fuentes también pudiera encontrarse en el emblema del conocido mosaico de los pájaros (74).

En Écija, Orfeo, aparece como motivo complementario del triunfo báquico<sup>29</sup>. De pie, tocado con gorro frigio y acompañado de su acostumbrada cítara, el músico, en primer plano y en el centro, parece penar por la muerte de su esposa Eurídice, también presente, en segundo plano, de espaldas al espectador, desnuda y sentada sobre paño en una roca a la izquierda del panel, contemplando el medio que le rodea.

<sup>28</sup> Transcribimos por Thetis (*Θέτις*) a la nereida madre de Aquiles mientras que, a la titánide, la llamamos Tethys (*Τηθύς*).

<sup>29</sup> Entendemos que su mito se inserta junto al báquico por la importancia de la teología órfica y sus enseñanzas sobre la vida más allá de la muerte.

En Itálica, el emblema central en que se encontraría representada la arquetípica escena del tracio, cantando o tañendo su instrumento, no se conserva, tan solo a su alrededor multitud de diferentes aves -poco más de una treintena- insertas en casetones cuadrangulares, quizá con ello, recordando el talento que se le atribuía al joven de amansar a los animales y plantas.

### **XI. *Gratiae*.**

Las tres Gracias, Áglae, Eufrosine y Talía (43) son representadas tal como suelen en la iconografía del arte: de pie, desnudas y colocadas en círculo, con dos de las hermanas situadas en los extremos de cara al espectador, mientras que la última, en medio de ambas, agarrándolas por los hombros, está de espaldas con la cabeza de 3/4. A diferencia de la última, las otras dos portan paños en las manos.

Su inclusión en el fragmento que conservamos, junto a Pegaso y la ninfa y, el sátiro y la ménade pudiera hacer alusión al cortejo báquico, pues Baco –según versiones- casó con Aglaya o Áglae.

### **XII. Hilas y las ninfas.**

En este emblema (70), la escena representada es aquella en que Hilas es raptado por las ninfas mientras recoge agua que llevar de vuelta a la nave de los Argonautas. En nuestro mosaico la escena se divide en dos: a la izquierda, tres ninfas que salen de las aguas de la fuente Pegas, desnudas de muslos hacia arriba, que agarran de ambas piernas y del brazo a Hilas, mientras, el joven, de pie, con lanza en la mano izquierda, desnudo y con tan solo un manto sobre el hombro izquierdo, intenta recoger agua con su cántaro en la mano derecha, toda vez que en viéndose raptado por las divinidades, gira ligeramente su cabeza hacia atrás; la segunda parte del mosaico, en perspectiva con la primera, es aquella en que se sitúa a Hércules a la derecha, dotado de su maza habitual y la piel del león sobre el brazo izquierdo, saliendo del bosque en que se hayan insertos y, con el brazo derecho en alto, llamando a su compañero que lo mira.

### **XIII. Minerva.**

A diferencia de la Minerva que aparece en los juicios de Paris, en este pequeño emblema o fragmento (50), la diosa no aparece identificada talmente por sus atributos habituales. Solo conservamos su busto de perfil hacia la derecha y tocada por un casco.

**XIV. Narciso.**

Inserto en un mosaico del triunfo báquico (103), aparece en un casetón bajo el tondo central del dios. Entre dos árboles, Narciso, aparece de frente, sentado en una roca mirando abajo a su izquierda su reflejo en las aguas, cumpliendo con el castigo infligido por Némesis y corroborando el vaticinio que hiciera el adivino Tiresias: tendría una larga vida mientras no se contemplase a sí mismo.

En este mosaico en concreto, es curiosa la representación, como motivos complementarios del triunfo, del mito de Narciso, Orfeo (a la derecha de Narciso) y los Dioscuros (bajo Narciso, con los amores de Leda y el cisne; y, bajo Orfeo, con Pólux desnudo, lanza en mano y con caballo tras él). Creemos que se haría referencia con ello a los cultos y religiones místicas que enseñaban todo lo relacionado con la vida de ultratumba. Recuérdese, con respecto a Narciso, que la flor nacida tras su muerte, del mismo nombre, es la que se le atribuye a Plutón tras raptar a Proserpina (identificada en Roma, a veces con Líba, el páedro de Líba/Baco).

**XV. Polifemo y Galatea.**

Ambos personajes son representados juntos, en una actitud más bien de tipo amorosa en el emblema que conservamos (39). Insertos en un paisaje idílico que quizá reprodujera los Campos Flegreos, Galatea y Polifemo, parecen conversar tranquilamente a pesar de que el afamado cíclope había matado a Acis, el amor de la nereida. Ella, aparece a la izquierda, desnuda de cadera hacia arriba, sentada y apoyada con su diestra sobre un *kethos* que flota sobre el mar, con la mano izquierda se rizaría el pelo mientras escucha hablar al cíclope. El gigante, también desnudo al completo y con solo un manto de felino que tapa sus partes pudendas, es representado como hombre musculoso y con dos ojos en vez de uno solo, hablando con su amada, como parecen indicar sus gestos, al tener la mano derecha abierta y extendida hacia la nereida, mientras que con la izquierda sostiene un rastrillo.

**XVI. Selene y Endimión.**

En el mosaico de Cástulo, Jaén (20), junto con el Juicio de Paris, comparte protagonismo. En el tondo, se figura el momento justo en que Selene se enamora del joven. El hermoso pastor, tras haber escogido como deseo concedido por Júpiter el sueño eterno —en el Peloponeso o Caria—, tumbado sobre lo que parecen unas rocas, desnudo y solo cubierto de cadera hacia abajo, aparece durmiendo plácidamente con su cabeza sobre los brazos. Por encima de él, Selene, caracterizada por los cuernos de la lúnula menguante sobre su cabeza, también desnuda, con

manto sobre sus muslos y espaldas, abombado por el viento, detiene sus blancos corceles engalanadamente enjaezados, para poder contemplar al joven.

### **XVII. Sirena.**

En el pequeño fragmento cuadrangular que conservamos (51) se nos muestra tal como eran concebidas en la Antigüedad antes de la figuración actual. Con cabeza de mujer de perfil a la izquierda y cuerpo de ave, es representada la sirena que tenemos, contando el emblema además, con un cayado colocado delante de la cola del animal, de cuya parte superior del asta sobresalen tres varas horizontales.

### **XVIII. Suplicio de Dirce.**

En el friso en que se da la escena (113), los gemelos hijos de Antíope y Júpiter, los pastores Anfión y Zeto, aparecen totalmente desnudos caracterizados por el cayado, en los extremos izquierdo y derecho del mosaico, llevando el de la izquierda manto enrollado en su brazo izquierdo mientras con la derecha levanta su vara con intención de fustigar al toro; el gemelo del extremo derecho, con su izquierda apoya el cayado sobre su hombro y con la derecha mantiene las ataduras de la esposa de su tío abuelo. Entre ambos, la reina Dirce, también desnuda y con manto a la espalda atado desde el pecho izquierdo al cuello, sufriendo el castigo por sus crueldades para con la madre de ambos, tal como cuenta el mito, atada y arrastrada por un toro que acabaría por desgarrarla contra las rocas, un paisaje del que solo queda un árbol entre el toro y el gemelo de la izquierda.

## **6.3. ANÁLISIS DE LA TEMÁTICA MITOLÓGICA COMÚN.**

En esta segunda escisión que hemos hecho de la temática mitológica de los pavimentos recogidos en nuestro inventario, habremos de tratar los mosaicos que no solo tienen mayor representatividad en la musivaria andaluza sino que también gozan de un repertorio en torno a un tema o dios en concreto. Así pues, distinguimos seis conjuntos ordenados según su alcance, de mayor a menor: la mitología de divinidades o personajes acuáticos; Baco y su cortejo o *thiasus*; las alegorías del tiempo; los amores de Júpiter; los recursos de carácter apotropaico; y, el repertorio histórico-heroico. Su representatividad en números puede consultarse en el gráfico que sigue (*fig. 13*). De nuevo, por cuestiones espaciales, dada la elevada cantidad de mosaicos objeto de análisis, debemos desistir de la integración en nuestro texto de la reproducción de cada uno de los pavimentos recogidos. No obstante, en el desarrollo de las descripciones, entre

paréntesis, se hace alusión al número de inventario de cada mosaico en concreto, accesible para su visualización en el anexo nº 2.

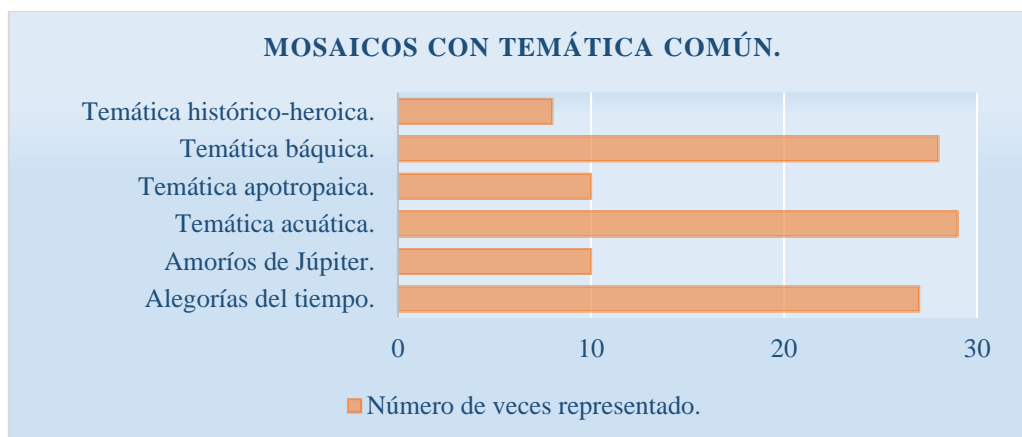


Fig. 13: representatividad numérica de mosaicos con temática común.

### I. La mitología de temática acuática.

Por mitologías acuáticas, entendemos todas aquellas relacionadas con el medio marino o bien con el ambiente fluvial. Con ello, recogemos los pavimentos dedicados a Neptuno y su *thiasus*; Océano y su esposa, la titánide Tethys; los diferentes ríos representados en la Bética; y, el mito de los pigmeos y las grullas/cigüeñas. Ya sean en mosaicos que en su totalidad pertenecen a esta temática o bien como motivos complementarios de otros, los mencionados personajes se reparten por la Bética del siguiente modo (fig.14):

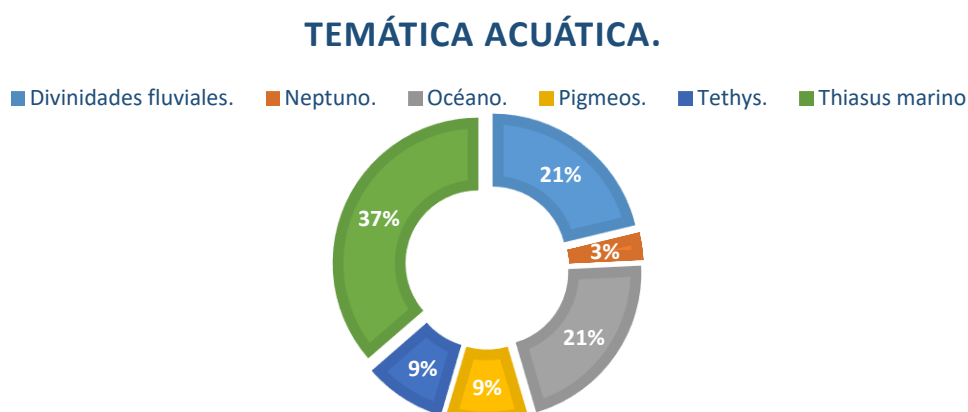


Fig. 14: representatividad de los personajes mitológicos de la temática acuática.

Por lo que a Neptuno respecta, bien es sabido que era el dios de las aguas, conocido por su epíteto en la *Ilíada* como ‘el que sacude la tierra’ (*Ennosigeo*). El dios, en ocasiones era representado junto a su esposa, la nereida Anfitrite, como creemos intuir en el mosaico de la villa de Salar, en Granada (16), donde la nereida se conserva perfectamente a lomos de un *kethos*. Esta, aparece distinguida por la corona en la cabeza y lo que parecen ser hilos de redes en el pelo. A su lado, a la derecha, solo se conservan las extremidades inferiores de un hombre de pie –la parte superior fue destruida por la superposición de otro mosaico de temática marina– también desnudo, que quizá pudiera haber sido Neptuno, ya que a su lado derecho quedan los restos de lo que pudiera haber sido un hipocampo, según se deducen de las patas de caballo y la cola pisciforme que restan.

Sin embargo, en la musivaria romana, la forma que solía tomar el dios era la de su triunfo junto a su cortejo o *thiasus* de animales marinos, tritones, híbridos varios de cola pisciforme, etc., lo que venía motivado en gran medida por su asimilación –como ocurría con Baco– a los logros y conquistas romanas a través de su hegemonía en los mares y en especial, en torno al Mediterráneo. Su iconografía en los mosaicos es bastante homogénea: montado a carro y avanzando gracias a hipocampos o caballos<sup>30</sup>, el dios suele aparecer desnudo, con manto al vuelo, de aspecto musculoso y barbado, portando su tridente como arma identificativa. A su alrededor, un sinfín de animales reales, como delfines y peces varios u otros míticos, como los tritones. En el único mosaico con que contamos en la Bética con la representación del dios, el de Itálica (73), además, adopta y adapta la fauna terrestre al medio marino, como vemos en las cabras, tigres/panteras, toros/bueyes y caballos con colas pisciformes, toda ella dispuesta concéntricamente en tonos blanquinegros alrededor del dios policromado.

Caso aparte es el de los tritones, cuya inspiración sería la divinidad original e individual de Tritón, hijo de Neptuno y Anfitrite, con torso humano y cola pisciforme. En el mundo romano, sin embargo, como tritones, se entendía una serie de seres que formaban parte del *thiasus* de Neptuno representados tal como en nuestros mosaicos (4, 72, 73, 84, 93 y 120): jóvenes imberbes con mitad superior humana e inferior pisciforme, soplando conchas usadas a modo de trompas o portando timones de espadilla, remos, antorchas, *pedum* o cayado de mango curvo.

---

<sup>30</sup> La confusión entre caballos o hipocampos como atributos de Neptuno viene precisamente de la raíz de ambas palabras *ἵππο*, utilizada para el caballo y posteriormente para el caballito de mar por su parecido en la parte superior con el primero. A veces, en los pavimentos, no se representaban hipocampos como atributos de Neptuno, sino criaturas mitológicas con mitad superior de caballo y mitad inferior pisciforme.

En otras versiones, los tritones aparecen con aletas anteriores (84, 93 y 120) o patas de caballo (4, 73 y 93), a lo que se añade la cola a modo de serpiente marina. Algunos de estos elementos como la antorcha o el *pedum*, parecen proceder de una clara contaminación entre la temática báquica y la del *thiasus* marino<sup>31</sup> (73, 84 y 120), en que los tritones adquieren ciertos elementos de los sátiros de Baco. Ello parece ponerse de relieve en el mosaico de la villa de Salar, verbigracia, donde entre la figuración marina topamos con una tigresa/leona jugando con un ovillo<sup>32</sup>.

Montando en toros pisciformes (72), hipocampos (72, 96 y ¿119?) o en el caso del mosaico de Écija, sobre leopardo marino (107), aparecen algunas veces las nereidas, divinidades dedicadas a los diferentes estados, propiedades y actividades realizadas en el mar. Tal como las imaginaban los poetas romanos, meciéndose entre las olas, montando delfines y tritones, los cabellos al viento, o nadando y jugando en el mar, eran representadas en los pavimentos.

Otras divinidades marinas con mayor representatividad en la Bética, serán las del mayor de los titanes, Océano y su esposa y hermana, Tethys. Océano, tenido por la divinidad origen de todas las cosas con un curso de agua profundo y continuo a lo largo y ancho de todo del mundo. Tethys, como la potencia divina de la fecundidad femenina del mar. En los mosaicos andaluces, la figura de Océano será la arquetípica (12, 38, 78, 89, 105, 110 y 120): un personaje maduro o de avanzada edad, de ojos grandes, barbado y tomando la forma de busto o máscara -que no de cuerpo entero como los ríos- emergiendo del mar que habitualmente le rodea. Su identificación, además, se hace posible gracias a la aparición sobre la cabeza de rizos encrespados, patas de cangrejo o crustáceos y por su barba bífida acabada en peces. De su parte, Tethys -menos usual en la temática marina de la Bética-, adopta la imagen de joven divinidad adornada con pinzas de cangrejo igualmente sobre la cabeza (19, 23 y 106). Asociada a ella, aparecen los *ketoi* y el timón de espadilla, como en el mosaico de Jaén (19).

A pesar de haber sido incluidos en la temática acuática, por su evidente relación con los ambientes marinos en la figuración de los pavimentos, Océano y su esposa, bien pudieran haber formado parte de nuestro apartado sobre temática apotropaica, pues su naturaleza como fuente

<sup>31</sup>Un claro ejemplo de ello también sería nuestro mosaico de tema nilótico en que, el que intenta ser un hipopótamo como atributo del Nilo, es más bien un tigre en sus rasgos.

<sup>32</sup> Como recurso apotropaico se ha querido también interpretar (González Martín y El Amrani Paaza, 2013:34) la leona jugando con ovillo en este mosaico con el cortejo de Neptuno en Salar, Granada, siendo el ovillo el ojo de la mala suerte (al efecto, véanse también los mosaicos nº 56 y 57). El hecho de que el felino sea marcadamente hembra -por sus ubres bien desarrolladas- parecería reivindicar este papel de símbolo profiláctico.



generadora de vida, riqueza y prosperidad, habría hecho que sus máscaras en los pavimentos tuvieran tal fin simbólico.

Por otra parte, como entes independientes, serán representados los ríos, las divinidades fluviales, como figuras alegóricas. En la Bética, solo Aqueloo, el Nilo, Asopo y el Tíber aparecen en los mosaicos, todos ellos, habitualmente, en forma de varones maduros, barbados y de aspecto respetable y honorable, reclinados sobre *kline*, bien identificados por su nombre o bien, por algún atributo específico: Aqueloo con o sin su cuerno (9, 53 y 97); el Nilo, junto a cocodrilos e hipopótamos (42); Asopo, haciendo brotar la fuente Pirene (44 y 52); y, el Tíber, en el caso de Antequera (11), reconocido a través de unos versos de las *Geórgicas* de Virgilio.

En el caso del mosaico nilótico, el río aparece dotado de sus atributos específicos, como rey fertilizador de Egipto rodeado, además, por el tema de los pigmeos y grullas -que expondremos más adelante- con el que guarda únicamente una relación de proximidad geográfica.

El Tíber, aparece en un fragmento en que las palabras ‘vnde pater Tiberinvs’ del hemistiquio 369 del cuarto libro de la ya mencionada obra de Virgilio, evoca el mito de Aristeo en el momento en que este baja a la morada de su madre Cirene y va vislumbrando todos los ríos, manantiales y aguas que por la tierra discurren. El resto del mosaico en el que el río estaría como complemento, no lo conservamos.

Frente a estos anteriores, Aqueloo y Asopo están insertos en el contexto de su mito. El primero, triste y pensativo aparece en Cártama (9), laureado y sentado sobre una roca, tras ser derrotado por Hércules en su lucha por Deyanira. Quizá Aqueloo pudiera ser el río representado en Itálica (53) con cornucopia, pues este fue el presente que le dio a Hércules a cambio de recuperar el cuerno perdido en la batalla -aunque la representación de los ríos junto a cornucopias era muy habitual-. Asopo por su parte, aparece en nuestros mosaicos siempre haciendo alusión al rapto de su hija Egina: en Itálica, tocando la acrópolis de Sísifo haciendo brotar la fuente Pirene; y, en Córdoba, junto a su mujer Métope, con epígrafe en griego que los identifica, ambos vestidos, preguntando Asopo por su hija, mientras Métope parece mirar hacia el cielo donde Egina está siendo llevada por el águila de Júpiter.

Finalmente, en lo que respecta al mito de los pigmeos y las grullas/cigüeñas, que aparece decorando algunos de nuestros mosaicos de temática acuática como motivo complementario en el caso del triunfo de Neptuno en el filete exterior (73) y, como independiente, en Córdoba e Itálica (42 y 75), insertos en un claro exponente del paisaje típicamente egipcio con palmeras,

flores de nelumbo o lotos, aves zancudas, etc. Podemos decir que, generalmente, aparecen espantando a las grullas -geranomaquia- que en su migración estacional se comían los cultivos de estos hombrecillos. Siempre representados desnudos, de pequeño tamaño -su gentilicio hacía referencia a no medir más allá de lo que va del suelo al puño de un hombre de estatura media-, con miembros viriles enormes y ataviados con lanzas y escudos, cañas de anzuelo, arcos y flechas, haciendo actividades que parodian su torpeza, como arponeando cocodrilos o huyendo de ellos sobre palmeras, matando o siendo víctimas de cigüeñas o grullas que los picotean, etc. En el caso de Córdoba parece, por sus epígrafes de contenido cómico y erótico, que pudieran plasmar una obra de mimo.

## II. Baco y su *thiasus*.

Como se puede elucidar en nuestro inventariado de mosaicos, el mito de Baco gozó de gran éxito tras la introducción de su culto en el 496 a.C., asimilándolo a *Liber Pater*, formando parte de la Tríada Aventina. El dios, sin embargo, aunque relacionado con la fertilidad, la liberación de preocupaciones, emisión de esperma y la libertad que proporciona la ingesta del vino –de ahí el epíteto de *lieo*, ‘Baco, el liberador’- no llegó a representar solo e intrínsecamente el vino y la ebriedad o embriaguez, el exceso y la trasgresión, sino que su significado iba más allá. En constante movimiento por diferentes territorios, llevando su culto y su conocimiento sobre el vino, las peripecias del dios fueron asimiladas al devenir de la formación del Imperio romano, sus conquistas y su labor de civilización. *De facto*, la conquista de la India por Baco hará que algunos emperadores romanos como Trajano se identifiquen con él, por la ruptura de fronteras físicas y míticas conocidas, entre un mundo real y desconocido, desafiando la barrera entre la vida y la muerte, lo que les valdría su triunfo.

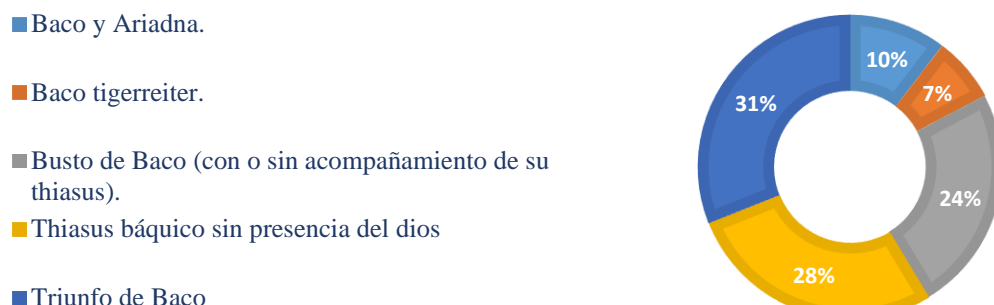
Otro aspecto que llamaba la atención de la divinidad era el de poseer los secretos sobre la inmortalidad, el conocimiento del mundo de los muertos<sup>33</sup> –donde Baco tuvo que buscar a su madre Selene- así como la unión entre lo divino y humano mediante la *telethe* a través del vino y la resurrección mediante la catarsis por su ambigüedad como mortal e inmortal –pues fue Júpiter tras sus logros, quien le concedió el don de la inmortalidad a su vuelta de la India-.

---

<sup>33</sup> Quizá por ello en el mosaico 103 aparezcan vinculados a su triunfo el mito de Narciso, Orfeo y los Dioscuros.

En los mosaicos en que contamos con la temática báquica, podemos discernir entre cinco tipos de representaciones (*fig. 15*): el dios en forma de busto, con o sin su cortejo; Baco *tigerreiter*; El triunfo del dios; acompañado de Ariadna; y, el *thiasus* sin Baco.

### TEMÁTICA BÁQUICA.



*Fig. 15:* representatividad de las distintas escenas báquicas.

En forma de busto aparece Baco en los mosaicos nº 2, 31, 33, 54, 55, 57 y 115. Aunque la factura en todos los casos es más que distinta, en todos ellos la figuración es la misma: el dios, de aspecto juvenil, togado, se muestra de frente o ladeando ligeramente la cabeza, coronado de pámpanos, hiedras, sarmientos o incluso con racimos de uva a los lados de la cabeza y, en ocasiones, con una lanza a su lado. En algunos de los ejemplares, en vez de solo el busto, el dios se encuentra rodeado de su cortejo.

En menor número, contando con tan solo dos ejemplos, se da el Baco *tigerreiter* (58 y 100), en que el dios aparece montado sobre leopardo, lanza en mano y en su versión infantil, desnudo, con solo manto a la espalda y la cabeza coronada a la manera habitual. Solo se diferencian ambos mosaicos en que en el de Écija (100), Baco, parece dirigir hacia delante al felino, mientras que en el tondo conservado en el Museo Palacio de la Condesa de Lebrija (58), el dios ofrece una manzana al animal que vuelve la cabeza con las fauces abiertas para tomarla.

Más habituales sin embargo, son los triunfos del dios (41, 48, 49, 85, 90, 99, 103, 104 y 112), por aquello que comentábamos de su asimilación con la del devenir del Imperio romano. Tras su viaje por Egipto, Siria, Asia, Frigia y Tracia, Baco, llegaría a la India, una expedición esta, entre lo divino y lo humano. Su escenificación viene dada en el mosaico nº 41, donde Baco, de pie –aunque solo conservada la parte superior de su cuerpo–, con racimos de uvas a los lados de la cabeza, se enfrenta a un indio con su lanza, al igual que el resto de su cortejo de sátiros ataviados con la usual nebris y cayado como arma en mano con la que atacan a los indios, también desnudos.

De su victoria en el país indio saldría configurado su *thiasus* triunfal, acompañado de Sileno, sátiros, bacantes y ménades, ninfas y algunas divinidades menores complementarias como las *Horae* y las *Gratiae*. Coronado de uvas, sarmientos y pámpanos regresaría Baco, lanza en mano, en su biga tirada por felinos orientales como panteras, leopardos o tigres (41, 49, 85, 90, 99 y 112), o bien centauros encabritados (48 y 103)<sup>34</sup>, unas veces acompañado por su ya esposa Ariadna (¿112?) y, otras, por ménades desnudas, a pie, acompañando el carro y, sátiros con nebris al vuelo y cayado, guiando y señalando el sentido de la marcha de la comitiva.

Las escenas en que Baco aparece acompañado de Ariadna, serían fruto de su viaje a Naxos, a donde intentaría llegar tras su paso por Tebas, donde instauraría su culto entre las mujeres, vengando a su madre de sus hermanas, haciendo que Ágave decapitara a su hijo Penteo (60), en el frenesí de los ritos del Citerón. Tras el intento por parte de unos piratas por convertirlo en esclavo, Baco se ganaría el Olimpo. En este momento justo de convertirse en divinidad, o según las versiones tras su viaje a la India, se produciría la hierogamia, los desposorios entre el dios y la mortal Ariadna, abandonada por Teseo en la isla de Naxos. Junto a la princesa aparece el dios en los mosaicos nº 34, 56 y ¿112?, en el primero, ambos sentados y semidesnudos, con manto sobre las piernas, él coronado de pámpanos y con la mano en alza, ella con la diadema de oro regalo de su marido y cetro asido por ambas manos. En el segundo de los mosaicos, ambos de pie y de frente, con manto que les cubre las piernas, coronados de sarmientos, ebrios, se cogen el uno al otro por los hombros, sosteniendo él con la mano libre su lanza, mientras que ella, una copa. Bajo los pies de Ariadna, un felino. En el tercero, desnuda, coronada de pámpanos en el carro triunfal de su marido.

Finalmente, en lo que respecta al cortejo habitual del dios, comúnmente se puede encontrar a Sileno con o sin su burro, ménades, bacantes, sátiros, ninfas, pisadores de uva, etc. Sileno (2, 17, 41, 57, 103, 114 y 115) usualmente se representa como un hombre de avanzada edad, barbado, a veces calvo, con corona de sarmientos y montado sobre su asno del que apenas puede tenerse por su embriaguez. Según el mito, su aspecto era bastante caricaturesco, con nariz chata, mirada de toro y gran barriga, aunque portador de una gran sabiduría.

---

<sup>34</sup> También a los centauros Baco concedió el don del vino a través de una jarra cerrada, advirtiéndoles que solo habían de abrirla cuando Hércules llegara a casa de Folo a hospedarse. Cuando ocurrió, los centauros –símbolo de la barbarie– perdieron el control con tan solo olerlo. En los mosaicos, estas criaturas tirando del carro de Baco harían clara referencia al sometimiento que hace la civilización sobre la barbarie, en parte pudiendo aludir a la introducción de la *virtus* romana.

Las ménades -en su vertiente humana imitadas por las bacantes- eran siempre divinidades de mujeres seguidoras de Baco, de espíritu desenfrenado y lascivo que podían llegar a subyugar a las fieras. En nuestros mosaicos (9, 31, 41, ¿43?, 48, ¿49?, 60, 61, 83, 100 y 116) estas mujeres se figuran envueltas ligeramente en velos, dejando casi todo el cuerpo desnudo al descubierto, tocadas con coronas de hiedra, danzando y con tirso, flauta doble o tamboril.

Los sátiros, eran asimismo geniecillos de la naturaleza cuya mitad inferior era de macho cabrío, mientras que la superior era de hombre, siempre con largas colas y miembro viril de grandes proporciones, en erección perpetua. En los pavimentos en que los conservamos (31, 41, ¿43?, ¿49?, 56, 60, 61, 83, ¿85?, 100 y 112) aparecen con la mitad inferior asimilada a la de un mortal, ebrios, en danza, con cayado y nebris a la manera de pastores, solos o en sus continuas persecuciones y escarceos con ninfas.

En Andalucía, contamos además con ejemplos de pisadores de uvas en un lagar (61, 100 y 114), desnudos, de complexión atlética, coronados de sarmientos y con cayados apoyados en sus espaldas, que harían referencia a la entrega del don del vino por parte de Baco. Una referencia esta, que aparecería de la mano, también, de personajes como Icario de Atenas (100) —el señor de avanzada edad que da un racimo de uva a la cabra- y sus vecinos pastores como malos bebedores —por encima de Icario, probando la bebida en algo semejante a un *cantharus*, recogidos en el mosaico de Écija.

Ulteriormente, como parte del *thiasus* báquico y motivo complementario en mosaicos de diversa temática, estarían los escanciadores o *pocillatores* (60, 96 y 102), hombres recostados desnudos o togados, con corona de pámpanos y *cyathus* en la mano. En otras ocasiones, las máscaras del dios —evocaciones de los genios de la tierra y fecundidad usadas en las procesiones báquicas<sup>35</sup>- o las cráteras —con las que se hacía la libación, mezclando agua y vino, proceso inventado por *Baco loutrophoros*- hacían clara referencia a la temática en cuestión.

### III. Las alegorías del tiempo.

En este apartado recogemos, principalmente, a las *Horae* o Estaciones -ya fuere como motivos independientes o complementarios- y otras alegorías en referencia al paso del tiempo

---

<sup>35</sup> La máscara dionisiaca que en principio se usaba para perder la identidad en las procesiones báquicas, tuvo tres usos diferenciados: uno, el cultual asociado a Baco; dos, el asociado al teatro como concurso báquico; y, el tercero, sería el del carácter apotropaico que se impondría con el paso del tiempo.

como son las de los días de la semana, planetarios, etc., cuya representatividad es la que se puede ver en la *fig. 16*:

### ALEGORÍAS DEL TIEMPO.



*Fig. 16:* representatividad de las distintas alegorías del tiempo.

Las *Horae* u Horas, como divinidades de la naturaleza, fueron primero personificaciones de las estaciones y, en época más tardía, cuando el día fue dividido en doce partes, de las horas. En principio, su número ascendía a tres: Eirene, Eunomía y Dice. En griego, su nombre, evocaba con mayor facilidad el ciclo del tiempo relacionado con las labores agrícolas: Tallo, Auxo y Carpo, relacionadas con el brote, el crecimiento y la fructificación del ciclo vegetal.

Ya aparecieran de modo independiente o como motivo complementario incorporándose al séquito de Baco o Venus junto a las *Gratiae* reforzando el papel de estas divinidades como potencias fertilizadoras, en las representaciones musivas que tenemos, las Estaciones, fácilmente reconocibles, aparecen en esencia de la misma manera: la Primavera, con flores y frutos (20, 24, ¿28?, 29, 35, 44, 52, 63, 65, 92, 94, 95, 111, 114, ¿115? y 117); el Verano, con el cuerpo desnudo, hoz y espigas (20, 24, ¿28?, 29, 31, 35, 52, 63, 64, 65, 94, 95, 103, 114 y ¿115?); el Otoño, coronado de pámpanos, con uvas o vid y frutos propios (20, 24, 28, 29, 31, 35, ¿44?, 52, 63, 64, 65, 95 y ¿115?); y, finalmente, el Invierno, con manto, *capite velatus*, con cañas, hojas de olivo/hiedra/pino, cepos de animales o bien, vara de la que cuelga algún ave o conejo (20, 24, 29, 31, 35, 52, 64, 91, 94, 95, 103, 114 y ¿115?). La variante de las Estaciones más extendida, entre los s. I al V d.C., será la que tome forma de busto, mostrando los atributos en la cabeza como corona, a los lados o, en ocasiones, portando cornucopia.

Los *Kairoi* o *Tempora Anni* y *Karpoi*, a veces confundidos, también hicieron acto de presencia del s. II al IV d.C. Aunque menos frecuentes, en la musivaria, los primeros, aparecerían como geniecillos masculinos de la naturaleza en forma de niños-erotes o jóvenes

—salvo el Invierno, siempre masculino y maduro— con o sin alas, con ligeros mantos o desnudos, bien adoptando los atributos de las *Horae*, bien jugueteando en carros o por los paisajes característicos de cada temporada, como se puede comprobar en algunos mosaicos (20, 72 y 108). La representación de los *Karpoi*, habitualmente, se suele reservar a los niños con frutos, cortejo de Tellus o la Tierra, en alusión a la fertilidad de esta última.

En los cortejos de Baco así como en el nacimiento de Venus, la representación de todas estas variantes solía ser habitual en alusión al ciclo del tiempo, al calendario agrícola y como refuerzo de la fertilidad de *Liber* y *Libera*. Asimismo, cabe señalar, fueron expresión imperial de la *felicitas temporum* que inauguraba cada uno de los nuevos emperadores.

Aión y Tellus, fueron también figuraciones muy vinculadas al tiempo. El primero de ellos (29), como divinidad de la Eternidad, aparece asociado al Zodíaco, del que porta su aro como símbolo del paso del tiempo absoluto, lo que vienen a ratificar las mismas Estaciones, como símbolos de las riquezas del cielo, mar y tierra. Este último agente nutricio tendrá su alegoría en Tellus, coronada de flores y frutos y siempre con serpiente al cuello (81).

La alegoría del tiempo, ulteriormente, vendrá encarnada en los mosaicos de los planetarios/días de la semana (3, 72, 76 y 77), donde estos últimos serán los propios dioses: el Sol o Helios —identificado por los rayos solares a modo de corona—; Selene —con lúnula menguante o creciente como atributo sobre la cabeza—; Marte —reconocido por el casco de guerra—; Mercurio —retratado con alas sobre la cabeza—; Júpiter —barbado, maduro, con pecho descubierto, manto a la espalda y coronado con laurel—; Venus —en el centro, coronada y con joyas al cuello—; y, Saturno —como señor de avanzada edad, barbado y *capite velatus*—. Todos ellos eran los planetas o astros que podían ser contemplados a simple vista durante el transcurso del año, a los que les fueron dedicados los siete días de la semana tras la reordenación por parte de Constantino en el 321 d.C.

#### IV. Amores de Júpiter.

En este apartado venimos a recoger los amores de Júpiter con los diversos mortales que en nuestros pavimentos aparecen: Antíope, Calisto, Dánae, Egina, Europa, Ío, Leda y el joven Ganimedes. De entre todos ellos, tal como se puede observar en la *fig. 17*, los más representados son los amores de Europa y Ganimedes.



## AMORES DE JÚPITER.

■ Antíope. ■ Calisto. ■ Dánae. ■ Egina. ■ Europa. ■ Ganimedes. ■ Ío. ■ Leda.

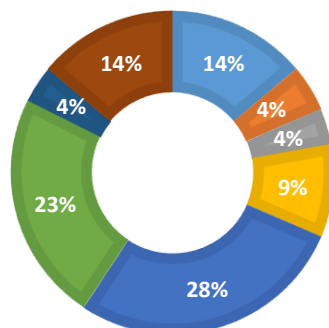


Fig. 17: representatividad de los diversos amores de Júpiter.

El rapto de la princesa Europa (44, 52, 78, 98, 102 y 114), en la playa de Sidón o en Tiro, fue perpetrado, según el mito, por un Júpiter metamorfoseado en toro blanco. En nuestros mosaicos, la princesa aparece totalmente desnuda, con manto a la espalda que recoge con su mano derecha y lleva por encima de su cabeza mientras este se hincha con el viento. En otras figuraciones aparece a lomos del animal, a su lado de pie o arrastrada por el mismo. Júpiter, siempre como toro, bien blanco, bien de color pardo y, eventualmente, en Écija, como caballo, también castaño. Solo en dos ejemplos (44 y 114), ambos personajes aparecen siendo contemplados por las muchachas amigas de Europa -desnudas, con manto que cubre su parte delantera mientras que de espaldas solo cubriría las piernas- y un erote con lanza (44).

Ganimedes, el joven pastor troyano, tenido en su momento como el hombre más bello de entre los mortales, fue otro de los grandes amores del rey del Olimpo, tanto, que llegó a reemplazar a Hebe como escanciador del néctar, la bebida de los dioses. Su rapto sería con Júpiter bajo forma de águila, como aparece en todos nuestros mosaicos (52, 79, 80, 98 y 114). En la figuración de los pavimentos que conservamos, Ganimedes, desnudo, con manto a la espalda, tocado por gorro frigio y alpargatas de pastor, o bien aparece dando de comer o beber al águila posado sobre un promontorio, o bien es elevado por los aires por el animal, mientras contemplan su rapto su perro pastor (79 y 80) o sus padres (79).

En el caso de Antíope (14, ¿43?, 52 y 114), Júpiter tomó la forma de sátiro y sus atributos –desnudo, con corona de pámpanos, tirso y nebris o manto sobre la espalda-. Este último aparece siempre de frente, mientras que Antíope da la espalda al espectador y muestra su

desnudez, con un manto que solo cubre sus piernas y que ella recoge en sus brazos, intentando huir del sátiro o bien bailando con él (14).

Víctima de los enamoramientos de Júpiter, también a causa de su belleza, sería Calisto, una ninfa consagrada a Diana a la que tomaría el dios bajo la forma de la diosa o bien de la de su hermano Apolo. Fruto de la pasión entre ambos nacería Árcade, a quien algunas versiones del mito achacarían la muerte de su madre, en un día de cacería que el hijo topó con ella convertida en osa –por obra de Diana, Juno o Júpiter-, a quien perseguiría hasta un templo de Júpiter, quien convertiría a ambos en constelaciones. En nuestro pavimento (52), el joven aparece de pie, desnudo, con manto a la espalda, sacando con la diestra flechas del carcaj que llevaría a la espalda mientras que con la izquierda mantiene el arco. Delante de él, la osa negra, rampa por una elevación intentando huir de su persecutor, girando la cabeza hacia atrás observando los movimientos de su hijo.

Dánae, en cambio, caería bajo los encantos del dios a través de una lluvia dorada, bajo la cual hubo Júpiter de penetrar la cámara de bronce bajo tierra a la que había sido confinada por causa del oráculo que revelaba que su hijo mataría a su padre Acrisio. En el casetón del mosaico en que se narra el encuentro (52), Dánae, sentada, con un manto dorado que solo cubre sus piernas y cabeza, dejando el tronco al descubierto, mira hacia los cielos, con gesto preocupado, contemplando la nube gris que por encima de ella se halla con la cabeza de Júpiter y unas manos que sobresalen con intención de atraparla.

En el caso de Egina, en vez de tener como protagonistas a los amantes y la metamorfosis del dios, es su padre, el río Asopo, quien aparece en su desdicha. De los dos mosaicos en que se representa su rapto (44 y 52), tan solo en el primero, fragmentado a la mitad, se intuye como Egina es llevada por los aires por el águila, mientras que sus padres, Asopo y Métope, en el suelo, parecen preguntar por ella. En el segundo (*ut supra*, en apartado de la temática acuática, la referencia a Asopo) se muestra solo a su padre haciendo brotar la fuente Pirene.

Bajo forma de ternera blanca –animal en que la transformó Júpiter para que escapara a los celos de Juno-, con media luna marcada en su falda aparece Ío (52), vagando por el desierto probablemente, de Egipto, país que quizá pretendieran recordar la palmera y edificio tras la vaca, a la derecha, en nuestro pavimento.

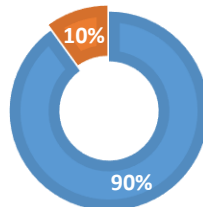
Finalmente, el último de los amores representado en los mosaicos andaluces recogidos es el de Leda. La princesa, esposa de Tindáreo, se uniría a Júpiter metamorfoseado en cisne, según

cuenta la leyenda porque ella pidió, para escapar de sus amores, transformarse en oca. Sin embargo, en los pavimentos que conservamos (52, 103 y 114), la figuración es la misma: Leda, de espaldas al espectador y de pie, cubiertas las piernas por un ligero paño, dejando el resto al descubierto, se halla junto al cisne, de frente, que abiertas las alas, intenta unirse a la joven. Solo en el caso del mosaico en el Museo Palacio de la Condesa de Lebrija (52), Leda aparece de perfil, recostada sobre el suelo, apoyada sobre su codo izquierdo, desnuda, con manto a la espalda, teniendo al cisne por encima de ella, con sus alas extendidas, siendo rodeado por el brazo derecho de la princesa. Curiosamente, en dos de los tres mosaicos (103 y 114), Leda aparece acompañada, en fragmentos distintos del pavimento, por su hijo Pólux, fruto de la unión con Júpiter, de pie, desnudo y con manto a la espalda, lanza en mano y caballo tras él o a su lado.

## V. Temática apotropaica.

Entre los recursos de carácter protector, profiláctico y apotropaico solo hallamos dos personajes que desempeñen tal función en la Bética –si dejamos de lado lo anteriormente comentado en relación a Océano y Tethys<sup>36</sup>–: Príapo y la Gorgona Medusa. Entre ambos, el número de representaciones es diametralmente opuesto (*fig. 18*):

**TEMÁTICA APOTROPAICA.**  
■ Gorgona Medusa. ■ Príapo.



*Fig. 18:* representatividad de los personajes mitológicos de la temática apotropaica.

En el caso de Príapo, el dios de Lámpsaco –en el mosaico de la Finca de la Bobadilla de Málaga (7)–, hijo de Venus y Júpiter, abandonado en el monte por su madre, donde lo criarían unos pastores que tributaron culto a su virilidad –consagrándose como dios rústico y protector de los campos y su buena cosecha–, podemos decir que se presenta con sus rasgos característicos: como hombre de pie, maduro, con bigote y perilla, tocado con sombrero primaveral o pastoril y túnica que se levanta con ambas manos recogiendo en su regazo

<sup>36</sup> Únase a ello lo dicho en la nota 32 sobre la leona/tigresa del mosaico de la villa de Salar, Granada.

florejillas, dejando al descubierto su enorme miembro viril de forma itifálica. A su alrededor, pajarillos y flores. Y es que Príapo fue la divinidad consagrada al cuidado de los jardines o vergeles y viñas, como símbolo de fecundidad. Su virtud principal consistía en la desviación de los males de ojo o fuerzas maléficas y procedentes de la envidia que pudieran pretender perjudicar las cosechas.

En ciertas ocasiones, como divinidad menor, se le incluía entre el cortejo de Baco, por sus semejanzas con los sátiros y Sileno, con el cual guardaba cierta similitud en las representaciones artísticas al ir montado en burro, en recuerdo de la vez que quiso violar a la ninfa Lotis y, el asno de Sileno rebuznando, alertó a todo el cortejo báquico que se rio de Príapo sin compasión, al no conseguir su propósito. *De facto*, por ello, en las festividades de Príapo se sacrificaba al animal en su recuerdo, mientras que en las de Vesta –que según otras versiones ocupó el lugar de Lotis-, se coronaba al asno con flores.

A diferencia de lo que ocurre con Príapo, más ejemplos tenemos en nuestra musivaria de la Gorgona Medusa. Junto a sus hermanas Esteno y Euríale, habitaba el extremo occidente, en el país de las Hespérides. De las tres, era la única mortal y la que perdió la vida, por orden de Policdetes o Minerva, a manos Perseo, quien regalaría su cabeza a la diosa de la sabiduría y la guerra, que se sirvió de ella colocándola en el centro de su égida.

La mirada de Medusa, como bien es conocido por todos, tenía la propiedad de convertir en piedra a quien osara mirarla a los ojos. Es por ello por lo que Minerva usó el motivo del *Gorgoneion* como amuleto que petrificaba a sus enemigos en la guerra. Ello, haría que su uso se hiciera extensivo en la cultura griega y, posteriormente, en la romana como elemento profiláctico y apotropaico que servía para proteger del mal de ojo a quien lo portara, por lo que se colocaba en las entradas de las casas, vestíbulos, atrios o peristilos, generalmente, inserto en una roseta a modo de escudo (46, 93 y 95) y representada cual la describían los mitos (6, 17, 37, 46, 66, 67, 68, 87, 93 y 95): su cabeza rodeada de serpientes, mirada penetrante y con alas a la cabeza que, según la mitología, eran de oro y le permitían volar. En cambio, de sus grandes colmillos de bronce, no hay rastro en las representaciones artísticas.

## VI. Temática histórica-heroica.

Dentro de esta última sección hemos venido a recoger los héroes que la mitología romana representa en los pavimentos musivos. Por héroes, entendemos aquellos personajes hijos de dioses, de mortales y dioses y de mortales pero con ascendencia inmortal que son ilustres por

su virtud y su valor a la hora de llevar a término tareas que el resto de mortales serían incapaces de acabar con éxito. De otro lado, el apellido ‘histórica’ se debe a que sus vidas y proezas se narran desde el mito pero asimilado como parte de la historia común.

En los mosaicos de la Bética, se nos han conservado –en una representación bastante equitativa (*fig. 19*)- pavimentos dedicados a héroes como Aquiles, Rómulo y Remo, Teseo, Belerofonte y Hércules.

### TEMÁTICA HISTÓRICA-HEROICA.

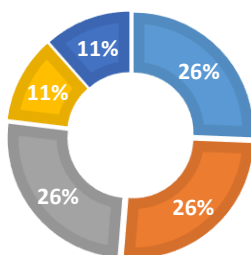


Fig. 19: representatividad de los distintos mitos históricos-heroicos.

#### 1. Aquiles en Esciros y la entrega de Briseida.

Aquiles fue el héroe por antonomasia del mundo griego, descendiente de Júpiter –por parte de su abuelo paterno, Éaco, hijo de Egina y el dios del Olimpo–, mortal a través de su única parte vulnerable no sumergida en la Estige por su madre, la nereida Thetis: su talón.

El episodio de Aquiles en Esciros, narrado en la musivaria de Jaén (21), se debió a los intentos de su madre, que conocía el destino que le esperaba, por apartarlo y sustraerlo de la guerra, donde habría de acabar sus días. En la isla, Thetis había escondido a su hijo a los nueve años vistiéndolo con ropajes femeninos y haciéndolo pasar por una más del gineceo del rey, donde adquirió, según las versiones, el nombre de Isa, Cercisera, o el más tradicional y presente en el mosaico, de Pirra, ‘la rubia’, por el color de su pelo. Un apodo este que recogerá luego su hijo Neoptólemo, fruto de los amores con la hija de Licomedes, Deidamía, también presente en el pavimento.

De la escena, que conocemos por el epígrafe colocado bajo las figuras, solo queda la parte inferior, en la que pueden vislumbrarse los miembros inferiores de cuatro mujeres y el pie de una quinta persona, de perfil y de frente, con túnicas o vestidos de amplios pliegues, calzadas con botas o perones, y con los brazos adornados de brazaletes.

En lo que respecta a la entrega de Briseida (101), el mosaico astigitano reproduciría justo el instante en que esta esclava sería llevada por los heraldos de Agamenón, Taltibio y Eurílates, al campamento de este, o bien la devolverían tras la cólera del héroe. Tres son las figuras que se conservan: en el extremo derecho, *capite velatus*, y cubierta por un manto, Briseida; en el centro, sentada, vestida y con ropajes de amplios pliegues también, una figura con cetro dorado en la mano izquierda; detrás de este último, un joven del que solo se conserva la cabeza.

## **2. Loba capitolina y los gemelos Rómulo y Remo.**

De los dos mosaicos en que contábamos con la escena, uno se nos ha perdido (24), conservando tan solo el de Córdoba (46).

En ambos, la distribución del mosaico se hacía mediante el conocido ‘esquema a compás’, ocupando Luperca y los gemelos el tondo central figurados de la misma manera, la loba, atigrada, vuelve la cabeza hacia su ubres para observar cómo los hijos recién nacidos de Marte se alimentan, sentados en el suelo, desnudos, con las manos y bocas sobre las mencionadas ubres. En Jaén, la loba se coloca hacia la derecha, mientras que en Córdoba hacia la izquierda. La decoración que rodea el mosaico también es distinta según la provincia: en Jaén, aparece rodeada de las cuatro Estaciones de las que dos se han perdido, felinos y en las esquinas bustos posiblemente de los niños de la casa; y, en Córdoba, los rodean cuatro gorgonas de las que una se ha perdido, *pocillatores* y, cráteras y copas.

## **3. Teseo y el Minotauro.**

En dos emblemas contamos con la escena de lucha entre el héroe ático –descendiente de Neptuno por parte de su abuela paterna- y el monstruo Asterio, mitad superior toro, mitad inferior hombre, enviado por el dios de las aguas a Creta y encerrado –tras sus amores con la reina Pasífae- por el rey Minos en el laberinto de Dédalos.

En el emblema de Córdoba (47), Teseo, tras haber llegado a encontrarse en el centro del laberinto con el Minotauro, lucha con él. El joven, desnudo, de perfil a la derecha y armado con tan solo un garrote, se apoya con la izquierda en el hombro del toro, mientras que con la derecha lleva hacia detrás la maza con intención de golpear al oponente. Asterio, de perfil a la izquierda, también desnudo, trata de anular a su rival cogiendo con ambas manos su pierna derecha y levantándola para poder derrumbarlo. En el suelo, aparecen o bien armas, o bien los miembros descuartizados de los otros jóvenes enviados al laberinto y con menor suerte.

En Itálica (82), tenemos por separado el emblema y el resto del mosaico con el laberinto, presente en el yacimiento. En lo que respecta al emblema, Teseo, tocado por un gorro o casco, con la cabeza de perfil a la derecha, agarra con su mano izquierda de un cuerno al Minotauro, mientras que, con la derecha, levanta su cayado en actitud de proporcionarle un golpe al monstruo. Del minotauro, nada queda salvo los cuernos, no obstante, por las descripciones sabemos que estaría casi doblegado, apoyado en el suelo con la rodilla izquierda y con la pierna derecha extendida por detrás del héroe ateniense, intentando zafarse con su mano derecha de Teseo.

#### **4. Belerofonte y la Quimera.**

Esta obra musiva bien podría haberse confundido con un mosaico de temática cinegética tan corriente en el período en que se data. Sin embargo, lo explícito de su inscripción, la identificaba con Belerofonte –nieto de Neptuno- en su hazaña contra la Quimera, lo que no sería óbice para que el tema mitológico fuera exhibido como cinegético en un período en que la moda de las escenas de caza imperaba.

En el fragmento que recogemos (13), con varias lagunas por su estado de conservación, Belerofonte, reconocido por un epígrafe con su nombre, a lomos de Pegaso -que no vuela sino cabalga como si de un equino al uso se tratara-, aparece de perfil, avanzando hacia la derecha como todos los personajes que integran la escena, con gesto serio, un manto a la espalda que ondea al viento del que solo tenemos ya la esquina y, levantando el brazo derecho, parece arengar a sus compañeros en la lucha o bien sostener una lanza que empuñara hacia abajo contra el monstruo. Delante del héroe, un joven, vestido con camiseta de manga larga y una prenda semejante a una falda, dividida en tablas verticalmente, lanza en ristre, parece dispuesto a atacar. Debajo de ambos personajes, se reparten diversos animalillos: un sabueso/zorro, una perdiz y un cervatillo. Bajo las patas de Pegaso, la Quimera, con el epígrafe que la delata, realizada a modo de leona o felino -en el mito se cuenta que tenía cabeza de cabra o león lanzallamas, partes traseras de serpiente o dragón y patas de cabra-, que persigue al héroe a su lado, girando la cabeza hacia la izquierda.

En el otro fragmento que conservamos, un león persigue a un par de gacelas.

#### **5. Los trabajos de Hércules.**

Alcides o Alceo que fue el nombre original de Hércules, como buen héroe, fue hijo de Alcmena, y Júpiter. Sus trabajos, fruto del sometimiento a su primo Euristeo, para expiar la



culpa de sus crímenes contra los hijos habidos de su matrimonio con Megara, fueron a su vez enviados por Juno, por quien Alceo cambio su nombre a Heracles –la gloria de Hera-.

En el pavimento de Málaga (9), de los doce trabajos que el héroe realizó, tan solo quedan nueve, distribuidos en casetones cuadrangulares en seis filas y tres columnas.

En la primera fila, se recogerían dos de los trabajos: el de la caza del jabalí de Erimanto y la obtención del cinturón de Hipólita, la reina de las amazonas. Del primero, se observa cómo Hércules, en el extremo derecho, desnudo y figurado de cintura hacia arriba, tras hacer salir de su bañadero al jabalí con sus gritos, logra capturarlo, levantándolo por los aires de sus colmillos. El segundo momento, la búsqueda del cinturón regalado por Marte a Hipólita –por orden de Admete, la hija de Euristeo- se representaría con la lucha entre las tropas de las amazonas y las del héroe, de la escena solo quedan los cascos y parte de las patas de los caballos.

En la tercera fila, aparece la cierva de Cerinea, una de las cinco halladas por Diana en el monte Liceo con cornamentas de oro. Según cuenta el mito, el héroe tebano hubo de correr tras ella un año, pues era muy veloz, hasta que la agotó y la abatió, con sus flechas mortales envenenadas en la sangre de la hidra, en el río Ladón.

En la cuarta fila, se recogen la Hidra, un río identificado como Aqueloo y, Gerión. La Hidra, que fue el segundo trabajo de Hércules, se representa en nuestro mosaico como un monstruo de cabeza a la manera de la Gorgona Medusa, *id est*, con cabeza humana rodeada de serpientes o culebrillas y cuerpo de reptil enroscado, a la que el héroe mató con ayuda de su sobrino Yolao, cortando sus cabezas y quemando las heridas con fuego. A la derecha de la Hidra, se figura una divinidad fluvial: desnudo, laureado y sentado sobre roca con juncos, con el codo apoyado sobre la rodilla y la cabeza sobre el mismo brazo en actitud pensativa. Realmente, el río no encajaría en los doce trabajos de Hércules, puesto que la lucha entre Aqueloo y el héroe fue a causa de Deyanira, por lo que algunos autores han querido ver en él a Alfeo, triste por el desvío de su curso para limpiar los establos de Augias. A su vez, a la derecha del río, aparece derrotado y en el suelo sentado, el triforme Gerión, con un solo cuerpo ataviado de coraza y falda a la manera del soldado romano y, sus tres cabezas, de las que las dos de los extremos aparecen ya ladeadas y dejadas caer sobre el hombro, inertes.

En la penúltima fila, en tres casetones distintos figuran el león de Nemea, el jardín de las Hespérides y el can Cerbero. El primero de ellos, aparece tumbado en el suelo, ya muerto, bajo un árbol, aún sin despellejar. El jardín de las Hespérides, del que Alceo tenía que coger tres

manzanas de oro, es representado -de una manera muy bíblica- por un árbol bajo la custodia de una serpiente enroscada en su tronco, en vez del dragón inmortal de cien cabezas. Y, el último de los trabajos presentes en el mosaico, es el del can guardián del Hades, que figura tal como se le concebía, con un único cuerpo -del que no se ven las patas traseras- y tres cabezas.

En la última de las filas, cual escena báquica, Hércules aparece de perfil a la derecha, ebrio, apoyado sobre un sátiro que lo ayuda a seguir caminando, mientras delante de ellos, una ménade o bacante de perfil, coronada de pámpanos y con tan solo las piernas cubiertas, gira la cabeza hacia ellos y le indica hacia dónde seguir.

Asimismo, digno es de mención que, en la segunda columna, a la altura de la fila con la cierva de Cerinea, se observan unas piernas desnudas, sobre las que caen por su parte trasera el manto hecho de la piel del león de Nemea. A su vez, a la izquierda, se ve la maza de Hércules apoyada sobre una roca, por lo que pudiera ser que el héroe se situara en el centro en todo su esplendor y sus atributos, como vencedor en las tareas encomendadas.

Los trabajos desaparecidos serían los referentes a las aves del Estínfalo, el toro de Creta y las Yeguas de Diomedes.

## 7. ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

### 7.1. EL MOSAICO COMO REFLEJO DEL ARTE DE ROMA EN LAS PROVINCIAS.

En casi todos los ámbitos en que se exigía una representación artística, las características representativas vendrían a confluír en el mismo cauce, aunque variando las formas, el estilo. Y es que, por normativización, los temas representados serán básicamente los mismos según qué épocas, modas o programas iconográficos inducidos, no así las formas de representarlos, lo que habría de tenerse en cuenta tanto en la musivaria de Roma, como en la provincial -admitiendo claramente la distancia con la capital-. En el ámbito de las provincias, en tanto en cuanto en calidad de satélites, la cultura clásica y su representación en las artes, llegaría una vez digerida y adaptada al gusto de Roma. Asumidos los conocimientos y técnicas -según el grado de romanización y proximidad a los modelos emitidos- hemos de pensar que en cada momento y lugar, los artesanos, artistas y técnicos provinciales se apropiarían de la moda, estilo o el mensaje áulico, emulando con mayor ahínco el significado que el signifiicante, no teniendo ello por qué afectar en todo momento al sentido cualitativo<sup>37</sup>.

En las altas esferas aristocráticas provinciales<sup>38</sup>, encorsetadas en unos valores bien conservadores y pragmáticos, se haría uso del estilo pergeñado por la capital -al que se debía fidelidad y con el que se sentía identificado en la participación de su éxito-, siguiendo las pretensiones de los distintos programas iconográficos y propaganda oficial diseñadas por ese poder imperial residente en ella. Ello vendría en mayor o menor medida modificado cualitativamente por la pericia de los artesanos y las exigencias de los comitentes, dando lugar a una pluralidad de resultados. No obstante, y a pesar de las posibles peculiaridades o particularidades que pudiera representar el estilo artístico propiamente provincial, se puede vislumbrar un modelo homogéneo en que Roma invirtió ingentes esfuerzos por crear una ideología uniforme y común que no pudo escapar al enriquecimiento propio de los distintos matices de la diversidad intrínseca de las provincias romanas del s. I-II d.C. Interesaba más, en

---

<sup>37</sup> Esta relación entre la sede del poder romano y su periferia dominada es lo que podríamos denominar como modelo de recepción-adaptación-difusión (León Castro, 2011:26).

<sup>38</sup> Sobre todo en Occidente, donde los miembros de la aristocracia debían y tenían que mostrarse a través de ciertos criterios como ‘civilizados’, a fin de integrarse en el juego del poder, al que se accedía mediante la lucha y rivalidad con otras ciudades por ver quién se mostraba más próxima a Roma. Oriente, por su parte, contaba con su propia tradición estilística y técnica de gran trayectoria que hacía que desarrollara un estilo propio al que se mantuvo fiel. (Inglebert, 2005:446-448).

fin, en el ámbito provincial, la presencia del mensaje o significado<sup>39</sup>, que el resultado de la elaboración, para lo cual se hacía uso de la restringida pero suficiente capacidad selectiva, que configuraría su propio lenguaje aún dentro de la cohesión insoslayable del mundo romano.

Esta peculiaridad provincial sería la que podríamos ver bien ilustrada en el segundo período dentro de la musivaria hispánica. No obstante, habría que hacer un matiz con respecto a la actuación en el tiempo de los musivarios en *Hispania*: aunque en un primer momento se recurriera a las técnicas, diseños y estilos itálicos, ello se llevaría a término mediante la imitación, que no la equiparación, puesto que en ningún momento se plantea en el ámbito provincial la repetición exacta de los modelos originarios en competición con Roma. Sin embargo, a partir de la entrada en el poder de dos emperadores oriundos de provincias -Trajano y Adriano-, en la reproducción de los modelos apenas podrán vislumbrarse variaciones, mostrando con ello, las aspiraciones de las diversas ciudades provinciales, un hecho notorio no solo en la musivaria de lujosas casas y villas, termas y edificios públicos fruto de labores evergetas, sino también en la construcción de ampulosos edificios.

Un aspecto este que, a finales del s. III d.C., con la progresiva división del Imperio Romano, se mostrará sobrepasado. Más que nunca, se intentará o bien, dar una apariencia de unidad y continuidad de la cultura romana<sup>40</sup> desde los ámbitos más locales y provinciales; o bien, se pretenderá sobrepasar su modelo, dejando la equiparación con Roma atrás, en un ansia por un proyecto aún más ambicioso, algo que Gros (2005:224) explicaría como *la puissance rémanente du prestige de la ville*<sup>41</sup>.

Siendo esto así, en un primer período, el estilo italianizante vendrá marcado en la Bética por la presencia de asentamientos de veteranos en ciudades como Itálica o *Carteia*. Características frecuentes y propias de los mosaicos de esta primera etapa son el uso de la bicromía (blanco-negro) y los discretos motivos secundarios de las composiciones o la emulación de los recursos y modelos procedentes de la capital del Imperio. Tales recursos, por norma general, suelen ser de carácter vegetal o geométrico repetidos por toda la provincia:

---

<sup>39</sup> En ello intervenían también los materiales usados, como el mármol o las piedras preciosas, cuya función comunicativa residía en la ostentación y el poder. Un ejemplo de esto lo encontraríamos en los mosaicos de la villa de la Estación de Antequera, Málaga, en que sus teselas estaban espolvoreadas por una fina capa de polvo de oro (Romero Pérez y Vargas, 2012: 823ss; Vargas, 2016:18).

<sup>40</sup> Recuérdese al efecto nuestro mosaico de Aquiles en Esciros y Apolo y Marsias de Jaén.

<sup>41</sup> ‘El poder residual del prestigio de las ciudades’.

cuadrados con concavidades en sus lados, estrellas de ocho rombos, mallas de hexágonos, rosetas, peltas, nudos de salomón, triángulos de lados curvos, etc. Empero, y aun pesar de la norma o el arraigue de la tradición del mosaico teselado blanquinegro, la Bética ya hará gala de sus peculiaridades y gustos mediante la inclusión de un rasgo que la individualizará: frente a los modelos itálicos de trazo lineal y esquemático copiados en el resto de *Hispania*, las composiciones del sur peninsular serán recargadas y contendrán pequeñas pinceladas de color insertas en mosaicos como los de la ciudad de Itálica –con el arquetípico ejemplo del mosaico de Neptuno en la casa del mismo dios- (Ramallo Asensio, 1990:149; Mañas, 2011a:636-640).

Pocos años después, en la segunda mitad del s. II d.C., aparecerán nuevos tipos de composiciones musivarias que parecen desvincularse en parte de la producción de Roma, muy posiblemente fruto de la labor de los talleres fijos en las ciudades que irán abasteciendo la demanda provincial. En los nuevos mosaicos, el estilo de su composición mostrará ciertas singularidades en las que radicará en última instancia su originalidad, haciendo de ellos, en ocasiones, un *unicum*. En la nueva configuración del estilo musivario el color irá copando las composiciones en su totalidad y sustituyendo el modelo bicromo anterior. Además, este se engalanará con sus propios motivos vegetales y geométricos, que acompañarán y completarán la temática e iconografía escogida y propia del área del Guadalquivir. Pequeños cambios, como el de la simetría, la composición centralizada o la aparición del esquema a compás *verbi gratia*, frente a la isotropía de la metrópoli, o el florecimiento de ornamentos secundarios o complementarios menos sobrios que los del período anterior -flores bien estilizadas, orlas, lunetas figuradas, veneras, cráteras o bustos de las Estaciones- y de toda clase de figuras geométricas de lados curvilíneos –propias de la arquitectura de época adrianea y antonina- para los remates de esquinas y lados del mosaico usados mediante plantillas y matrices, dejarán entrever un cambio notable en la musivaria de la Bética (Ramallo Asensio, 1990:155; Mañas, 2011a:636ss). De otro lado, con esta expansión de la policromía, encontraremos mayores similitudes estilísticas y de composición entre los distintos *conventus*, lo que quizá denotara la posibilidad de intercambios de conocimientos y cartones entre los diversos talleres de la zona, que evolucionarían paralelamente.

Centrándonos en lo que serían los distintos *conventus* de la Bética, algunos autores como Vargas y López Monteagudo (2012:48-49) prefieren hablar de la existencia no de una *escuela del Guadalquivir* como sí reconoce Irene Mañas (2011a:638), sino más bien de diversos talleres que actuarían como focos desde donde irradiarían los esquemas generales, conservando cada

uno de ellos sus particularidades locales. Así pues, se destacarían en la producción musivaria los talleres de Itálica, Córdoba y Écija.

Aunque interiores, estas ciudades, eran partícipes de una de las grandes ventajas de la Bética: la facilidad en la comunicación por vía fluvial a través del *Baetis* o río Guadalquivir, desde donde a través de afluentes navegables como el *Singilis* o el *Salsum* -ríos Genil y Guadajoz, respectivamente- estarían en contacto (Plinio, *HN*, III, 1). Pero los modelos musivarios y su estilo también pudieron haber sido importados por vía terrestre o marítima, sobre todo teniendo en cuenta el profuso uso de ésta última en la Bética, que conectaba las ciudades costeras a través del Mediterráneo, con Italia, el norte de África y Oriente Próximo, territorios con los que se comerciaba muy activamente y desde donde pudieron haberse introducido algunas ideas o cartones de modelos.

Todas estas tres ciudades mencionadas, mostrarán un carácter homogéneo en cuanto a técnicas y estilo de los diseños musivarios. Así, podemos destacar algunas particularidades como el carácter abreviado o sintético de los mensajes en los mosaicos, en que la comprensión se basa en la lectura de unos pocos indicadores que consiguen reunir la esencia del mito a narrar<sup>42</sup>; el uso mayormente de la misma iconografía, con unas imágenes fácilmente asumidas y transformadas a gusto, en las que el estilo y las variantes en las formas vendrán justificadas por la larga trayectoria en su producción que vino a dar como resultado una ‘koiné artística’, en la que se reunían elementos de influencia de diversos espacios del Imperio y que ya tenían una amplia tradición y dilación en el tiempo (López Monteagudo y Neira Jiménez, 2010:49); y, finalmente, la preferencia de los talleres béticos por el uso de un determinado diseño como es el del esquema a compás o *a oculi* (Fernández Galiano, 1980) -cuyo uso se constata entre los ss. II y IV d.C.-, consistente, como si de una cúpula se tratara, en uno o un par de círculos centrales rodeado/s por semicírculos conectados por su lado recto con el recuadro o borde exterior del mosaico y, cuartos de círculos en las esquinas del mismo.

En el caso de la *Colonia Aelia Augusta Italica*, hemos de reseñar que, debido al asentamiento de una población mayormente de origen italo-romana desde un momento muy temprano se dieron técnicas bastante elaboradas. En esta ciudad, el triunfo de la romanización junto con el cosmopolitismo que la caracterizó, hizo que el mosaico denotara influencias de

---

<sup>42</sup> Un recurso este que, según señala Nieto Alcaide (2003:72), procede del mundo griego donde el artesano Apelles, consiguió especial notoriedad gracias a este estilo.

tradición italiana y foráneas, como *de facto* puede verse en aspectos tan simples como el uso del griego para ‘escribir’ en los pavimentos el nombre de la figuración presente. No obstante, esos influjos bien rastreables se diluirán en un fondo artístico más amplio que reelaborarán los artesanos italicenses con personalidad propia. En su estilo, asimismo, podemos observar un detalle muy claro como es el uso de la fragmentación, *id est*, a la hora de representar temas mitológicos *e.g.*, las distintas escenas escogidas eran colocadas en casetones o círculos diferenciados en los que se iba narrando la historia como entidades que formaban parte de un todo expresado en el centro. Una técnica esta, quizá, influida por el principio de *diarthrosis* de Policleto y su *Canon*, consistente en que las distintas partes fueran articuladas dentro de un conjunto armónico (Blanco Freijeiro, 1990:4) que, en ocasiones, podía pasar a invertir su orden, haciendo que las partes independientes dieran lugar a un todo no expresado explícitamente. Unos diseños éstos, que junto con el amplio y precoz uso del color -aunque con una selección de tonalidades reducidas- pudieron haberse extendido desde Itálica a la *Colonia Iulia Romula Hispalis* (Sevilla) o *Carmo* (Carmona).

En el caso de la capital de la Bética, la *Colonia Patricia Corduba* (Córdoba), un estilo continuo de origen norteafricano será el característico de la zona, en que las escenas se unen unas a otras aportando dinamismo a la composición (*vid.* mosaico nº 100). En el caso de los mosaicos de temática mitológica -cuya tratamiento en la ciudad es bastante amplio- la calidad es sorprendente, puesto que el musivario logra conseguir una figuración de una plasticidad casi pictórica a través del juego con los colores de las teselas que aportarían volumen. La consecución, además, del *pathos* escopásico junto con la carnosidad de los figurantes en el mosaico, hacen de la musivaria cordobesa romana un punto y aparte en la Bética. El esquema propio del estilo referente de esta ciudad será mayormente el del octógono centralizado con rectángulos o cuadrados radiales saliendo de los lados de la mencionada figura geométrica central y triángulos formados entre los intersticios de los rectángulos o cuadrados, todos ellos figurados.

En Córdoba, Vargas y López Monteagudo (2012:137) parecen haber localizado, por otra parte, un mismo taller o musivario al que han venido a bautizar como el ‘maestro de la pradera florida’, por la misma composición reconocida en varios mosaicos de la zona como el de Pegaso, Eros y Psique o el Rapto de Europa de Fernán Núñez. Igualmente, estos autores creen ver en algunos mosaicos como el de Polifemo y Galatea, la presencia de una escuela de



influencia griega, un área con la que Córdoba y también Écija, parecen haber tenido no solo relaciones comerciales sino también intercambios culturales (Blázquez y Remesal, 1999).

La última de las ciudades donde se reconoce una línea propia en el desarrollo de la musivaria fue la *Colonia Augusta Firma Astigi* (Écija), la capital del *conventus* de *Astigi*. En ella se desarrolló como temática por antonomasia el ciclo báquico, donde se alcanzó gran dominio de la técnica así como una gran creatividad observable en mosaicos de la talla del Baco de la doble cabeza. En el progreso del arte de esta musivaria astigitana, se pueden discernir dos tendencias o bien dos talleres: una primera, que iría del s. I d.C. a la segunda mitad del s. II d.C.; y, una segunda, que abarcaría desde finales del s. II al III d.C. El primero de los períodos vendría caracterizado por su alto nivel cualitativo -coincidiendo con la etapa de mayor desarrollo oleícola de la ciudad-, atestiguado por el amplio uso del color encarnado en pastas vítreas diversas y de pequeño tamaño. Por contra, en la segunda etapa se manifiesta una clara decadencia refrendada por el hallazgo del derrumbamiento de estructuras, provocando una escisión radical con el tiempo anterior, lo que se exterioriza en los mosaicos a través de la depauperación de los mismos -mostrando escenas en que en un mosaico se mezclan en una simpleza máxima dos mitos, como ocurre en el del doble rapto (nº 98)- así como el uso de teselas más grandes. De otro lado, rasgos propios discernibles en la musivaria astigitana serían por ejemplo la peculiar forma de marcar el labio superior -lo que se hacía mediante una línea recta con teselas oscuras de color negro o bien marrón- o, también, la forma de disponer las cabelleras, los ojos almendrados y las cejas, en un estilo muy a la oriental que, sin embargo, no da señas del nivel cultural esperado en cuanto a inscripciones se refiere como en Itálica o Córdoba (Vargas y López Monteagudo, 2012:138).

Ulteriormente, habría que señalar con respecto a estos talleres expuestos, la afinidad e identidad entre ellos, como se puede columbrar en las concomitancias temáticas y estilísticas de los mosaicos de C/Cruz Conde o Alcolea (ambos en Córdoba) con los de Itálica, en los que además, existe una preferencia por composiciones determinadas, bien a base de semicírculos y enjutas determinados por estos, bien por las de esquema a compás o divisiones en octógonos. También el repertorio de relleno y cumplimentación de los mosaicos será compartido por todos tres, donde las flores, los motivos geométricos arriba expuestos y las aves -típico de época antonina- entrelazados en sus compartimentos por trenzas o cableados se unirán como motivos banales a los grandes repertorios de la temática mitológica (Ramallo Asensio, 1990:149-159).

## 8. VALORACIONES FINALES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO.

No podíamos acabar nuestro Trabajo Fin de Grado, sin ofrecer unas conclusiones finales acerca de nuestra labor en sí y los beneficios así como dificultades con que hemos topado por el camino. En general, la introducción personal al mundo de la musivaria pavimental de temática mitológica en Andalucía consideramos que ha sido satisfactoria, pues creemos que hemos logrado los objetivos que nos propusimos en un principio. Por otra parte, las ventajas reportadas por este trabajo, en lo que respecta a la veda abierta por él para futuras líneas de investigación con las que pensamos proseguir han sido y, estamos seguros de que serán, bastante beneficiosas. De otro lado, las dificultades halladas, estamos seguros, se irán solventando durante nuestro aprendizaje y las novedades en la investigación de la cuestión tratada.

Cuando nos propusimos este TFG, lo que queríamos era realizar un trabajo de investigación novedoso que en la bibliografía española no habíamos encontrado como tal. En los *corpora* de mosaicos romanos publicados, la metodología seguida era la del análisis formal, es decir, fichas en las que se exponen datos tales como cronología, medidas, colores de teselas, descripciones, etc. La información, sin embargo, sobre su relación con la romanización de la Península, sobre cómo se hacían estos mosaicos, su evolución estilística o su relación con otras artes decorativas, estaba distribuida aquí y allá, mencionada de pasada en alguna que otra fuente histórica, monografías o artículos.

Lo novedoso como tal, radica en el hecho de haber unido al inventario de mosaicos de Andalucía -actualizado a la fecha mayo de 2019- apartados de introducción al conocimiento de su contexto histórico, producción y productores, estilo, descripciones temáticas, analizando porcentualmente su representatividad en el área seleccionada, etc., consiguiendo con ello que tanto la que redacta estas palabras, como los futuros y posibles lectores de este trabajo puedan tener una visión desde distintas perspectivas de un solo objeto: el mosaico pavimental. Otros temas quedarían pendientes como el de profundizar en el análisis de estos pavimentos musivarios y los contextos arqueológicos en que se insertan verbigracia, si bien este aspecto sobrepasaba con creces lo que, a nuestro entender y el de nuestro tutor, suponía la elaboración de un Trabajo Fin de Grado.

Pese a esto último, con el estudio realizado, creemos haber conseguido un par de puntos importantes con los que nuestra labor pueda considerarse productiva pues, a nuestro juicio, se

ha dado vida al mosaico sacándolo de ese encorsetamiento como objeto funcional o vinculado exclusivamente a sus representaciones artísticas para poder unirlo a la sincronizada vida que tuvo junto a sus dueños, productores y la sociedad coetánea.

El otro punto a destacar y del que hemos disfrutado con este trabajo, es el aprendizaje progresivo y la aplicación de las herramientas que en nuestra formación de historiadores se nos ha dado por nuestros docentes. El uso de mapas como fuentes de deducción, la visión de que un objeto es definitiva y clarísimamente representación material de la cultura y de todos los aspectos que lo rodean, así como la posibilidad de contar y establecer la historia o contexto que rodean al mosaico en sí, son labores de las que como historiadores y arqueólogos no solo nos complace a nosotros mismos sino con las que también hacemos comprender y saborear al ciudadano su patrimonio, su cultura.

Otra de las ventajas que nos ha traído este TFG, que quizá puedan considerarse superficiales o livianas, es la profundización en el conocimiento de la mitología, como reflejo de la imagen que querían transmitir los poderes imperiales o la oligarquía, algo que, si cabe, hace aumentar aún más nuestra pasión por esta vertiente de la cultura grecorromana.

*Grosso modo*, y como conclusión, podemos decir que hemos de seguir en el empeño por aprender de ellos, extraer la información que nos aportan para contribuir con un pequeño grano de arena a conocer mejor la vida diaria de la gente que los pisaban. A día de hoy, como patrimonio cultural nuestro que es, y del que hemos heredado tanto, debemos cuidarlo, mimarlo y difundirlo a través de ese nuevo recurso que son las NTIC, de donde surge uno de los cauces o vías que podríamos adoptar en nuestro futuro próximo como investigadores.

Como perspectivas futuras, con las que expandir nuestro trabajo e investigación, varias son las líneas que no hemos podido incluir en este trabajo, por la limitación de nuestras páginas, pero que en estudios futuros pretendemos analizar y que aquí exponemos:

1. Estudios comparativos por temática, no solo a nivel peninsular sino también abarcando el área más cercana como es el otro lado del Estrecho de Gibraltar, con el que compartimos muchos aspectos. Quizá interesante también fuera este análisis con centros como Italia, de los que se podría deducir posiblemente cómo se difunden los modelos y llegan metabolizados a las provincias.

2. De gran relevancia sería el estudio de programas iconográficos en *domus* o *villae* con los pavimentos originales, *id est*, sin restauraciones o modificaciones posteriores, tal como se ha logrado hacer por algunos autores como Carucci (2006) en diversas casas del África septentrional.
3. Creemos además, que una disertación en que se recogieran los mosaicos por su temática según las habitaciones que pavimentaran, ayudaría a ver si en los más de los casos existe una relación directa entre la temática y la arquitectura, lo que quizá pudiera ser un indicio del uso del mosaico según sus modas.
4. La ausencia -comprendemos que porque no todos los contextos arqueológicos ofrecen tal riqueza- de investigaciones o monografías en que se recojan las artes decorativas y sus usos en el entorno concreto de un yacimiento con mosaicos, es una plaza aún por conquistar. La relación entre esculturas, pinturas y demás objetos muebles de una casa es interesante de conocer a la hora de saber cuál era el nivel de ostentación y la imagen que se quería ofrecer en las distintas moradas.
5. La mejora de nuestro inventario en el que se diferencie la procedencia de los mosaicos -*domus* o *villa*- queda pendiente.
6. Finalmente, uno de los grandes vacíos que hemos encontrado en la investigación de la musivaria, no solo española, y un objetivo a muy largo plazo, por lo que ello requiere y supone, es el referente a los estudios petrológicos, mineralógicos y arqueométricos, tan relevantes a la hora de establecer relaciones comerciales, conocer los materiales usados, las áreas de canteras explotadas para tal recurso, el coste que supondría el aprovisionamiento, etc. En este sentido, hemos de hacer una puesta en valor de un Trabajo Fin de Máster desarrollado en nuestra casa de la mano de Ana Durante (2017), quien pudo ejecutar la caracterización arqueométrica de las teselas del mosaico de Baco de Puerto Real

De otro lado, teniendo en mente la vía de la conservación y difusión del Patrimonio, inquietud que surgió al ver como tantos mosaicos han sido perdidos, robados o conservados tan solo mediante dibujos, fotografías de baja calidad en blanco y negro o tan solo con

descripciones de algunos curiosos o historiadores, consideramos oportuno actuar en dos sentidos:

1. La conservación, preservación y difusión a través de la virtualización, como podría ser a través de los nuevos modelos 3D de yacimientos arqueológicos, fotografías de calidad o modelos fotogramétricos, técnica esta última que estamos aprendiendo a través de un proyecto dotado por una Beca de Colaboración del MINECO durante el curso 2018/2019.
2. Otro de los problemas a solventar sería el del inventariado en los museos. Al realizar nuestro trabajo y acceder al ‘buscador domus’ de los distintos museos de Andalucía, pudimos dilucidar cómo solo algunos mosaicos, en un porcentaje inferior al 20% de los aquí recogidos, están habilitados para su acceso en la plataforma con su número de inventario y la ficha oportuna. Ya que no podemos encargarnos de la administración pública, una vía para auxiliar y socorrer al investigador en sus labores sería crear un registro a través de formato mapa o lista de inventariado, en que se recogiera los mosaicos en su localización actual y ubicación original –pudiendo incluso incluir aquellos en manos privadas a los que no hemos tenido acceso en este trabajo-, con sus datos formales, bibliografía específica, links o enlaces web de relevancia o acceso a su entidad contenedora, e incluso enlaces de acceso a sus modelos 3D, fotogramétricos, o fotográficos.

## 9. BIBLIOGRAFÍA.

1. **AA.VV.** (2008): *A rota do mosaico romano. O sul da Hispânia (Andaluzia e Algarve). Cidades e villae notáveis da Bética e Lusitânia romanas/ La ruta del mosaico romano. El sur de Hispania (Andalucía y Algarve). Ciudades y villae destacadas de Bética y Lusitania romanas.* Faro: Universidade do Algarve.
2. **AA.VV.** (2014): Proyecto Útica. Investigación en la ciudad fenicio-púnica. *Informes y trabajos, n° 11*, pp. 201-219.
3. **ABAD CASAL, L.** (1986): En torno a dos mosaicos ilicitanos: el ‘helenístico’ y el de conchas marinas. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología, n° 13-14*, pp. 97-106.
4. **ABAD CASAL, L.** (1990): Iconografía de las estaciones en la musivaria romana, en **VV.AA.**: *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje In Memoriam de Alberto Balil.* Guadalajara: Editorial Batalla Carchenilla, pp. 11-28.
5. **ABOUARAB, A.R. M.; CARBONEL ARANA, D.L.** (2015): La iconografía y el concepto del tiempo en los mosaicos de Hispania-romana. *Arqueología y Sociedad, n° 30*, pp. 141-169.
6. **ADAM, J.P.** (2002): *La construcción romana: materiales y técnicas.* León: Editorial oficios.
7. **ANDREAE, B.** (2003): *Antike Bildmosaiken*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
8. **BALIL, A.** (1986): El oficio del musivario, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, t. 52*, pp. 143-161.
9. **BECATTI, G.** (1951): *Arte e gusto negli scrittori latini.* Firenze: Sansoni.
10. **BLAKE, M. E.** (1930): *The pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire, vol. VIII.* Roma: Memoirs of the American Academy in Rome.
11. **BLANC-BIJON, V.** (2016): Comment travaillaient les mosaïstes dans l’Antiquité. *Territori della Cultura, n° 25*, pp. 16-41.
12. **BLANCO FREIJEIRO, A.** (1978): *Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo II. Mosaicos romanos de Itálica (I).* Madrid: Instituto Español de Arqueología ‘Rodrigo Caro’ del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

13. BLANCO FREIJEIRO, A. (1990): *El arte griego*. Madrid: Anaya.
14. BLANCO FREIJEIRO, A.; LUZÓN NOGUÉ, J.M. (1974): *El mosaico de Neptuno en Itálica*. Sevilla: Patronato del Conjunto Arqueológico de Itálica y Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla.
15. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1967): Estructura económica de la Bética al final de la República romana y a comienzos del Imperio (años 72 a.C.-100 d.C.). *Hispania*, 27, nº 105, pp. 2-36.
16. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1978): La Bética en el Bajo Imperio. *Fuentes y Metodología. Andalucía en la Antigüedad, Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, diciembre de 1976, vol. I*, pp. 255-278.
17. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1981): *Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo III. Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*. Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
18. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1982): *Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo IV. Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*. Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
19. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1985): 'La ciudad de Cástulo'. En BELTRÁN, A. (Ed.): *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas. Zaragoza 1983*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 119-156.
20. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1993): *Mosaicos romanos de España*. Madrid: Cátedra.
21. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1999): Representaciones del Tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África. *Anas*, nº 11-12, pp. 37-52.
22. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.; REMESAL RODRÍGUEZ, J. (Eds.) (1999): *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Servicio de Publicaciones.
23. BRUNEAU, P. (1972): *Exploration archéologique de Délos. Les Mosaïques*. Paris: Éditions E. de Boccard.



24. BRUNEAU, P. (1984): Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles?, *Revue Archéologique*, vol. 2, pp. 241-271.
25. **C**AILLET, J.P. (1994): Le prix de la mosaïque de pavement (IVème- VIème s.). *VI Coloquio Internacional sobre el Mosaico Antiguo, Palencia-Mérida, 1990*, Guadalajara, pp. 409- 414.
26. CANUTI, G. (1994): Iconografia delle stagioni nei mosaici pavimentali antichi d'Italia. *Atti del I Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Ravenna, pp. 485-539.
27. CARUCCI, M. (2006): *The Romano-African Domus: studies in space, decoration and function*. Tesis doctoral (PhD thesis), Universidad de Nottingham.
28. CLARKE, J.R. (1979): *Roman Black-and-White Figural Mosaics (Monographs on Archeology and Fine Arts,35)* Nueva York: New York University Press.
29. CONTRERAS VALVERDE, J.; RAMOS ACEBES, G.; RICO RICO, I. (1992): *Diccionario de la Religión romana*. Madrid: Ediciones Clásicas.
30. COOKSON, N.A. (1984): *Romano-British Mosaics: A Reassessment and Critique of some Notable Stylistic Affinities*. Oxford: B.A.R.
31. **D**ARMON, J.P. (1981): Les mosaïques en Occidente I. *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, vol. II, 12, 2, pp. 266-319.
32. DARMON, J.P. (2011): Que les mosaïstes voyageaient beaucoup. *O mosaico antigo nos centros e nas periferias: originalidades, influencias e identidades*. *Actas del X Coloquio Internacional da Associação Internacional para o Estudo do Mosaico Antigo (AIEMA)*, Coimbra, 2011. *Bulletin de l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (AIEMA)*, 2012, pp. 25-34.
33. DE MORA-FIGUEROA DINGWALL-WILLIAMS, L. (1977): La villa romana de El Santiscal (Cádiz). *Habis*, nº 8, pp. 345-358.
34. DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ, E.G.; TOVAR ESQUIVEL, E. (2011): De la villa romana de Carranque al Palacio de Gobierno de Nuevo León. Trazando memorias de una ilusión óptica: el *opus scutulatum*. Su origen mediterráneo. *Boletín de monumentos históricos. Materiales y sistemas constructivos, siglos XVI-XX. Segunda parte, tercera época*, nº 23, pp. 53-69.

35. DONDERER, M. (1982): Recensión del libro *Scutulata Pavimenta. I pavimenti con inserti di marmo o pietra trovati a Roma e nei dintorni*, Roma, 1980, en *Archeologia Classica*, vol. 34, pp. 230-234.
36. DONDERER, M. (1989): *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie*. Erlangen: Universität Erlangen-Nürnberg, Universitätsbibliothek.
37. DUNBABIN, M.D. K. (1999): *Mosaics of Greek and Roman world*. Cambridge: Cambridge University Press.
38. DUNCAN-JONES, R.P. (1982): *The Economy of the Roman Empire. Quantitative Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
39. DURANTE MACÍAS, A. (2017): El mosaico de Baco (Puente Melchor, Cádiz), Arqueología, Arqueometría y Musealización. *Investigación y Letras*, Vol. I, nº 1, Cádiz, pp. 114-129.
40. FERNÁNDEZ GALIANO, D. (1980): *Mosaicos hispánicos de Esquema a Compás*. Guadalajara: Museo de Guadalajara.
41. GARCÍA-GELABERT, M.P.; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ J.M. (1989): Consideraciones en torno a los mosaicos de cantos rodados en Cástulo (Jaén), en *Mosaicos Romanos. Actas de la I Mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985. Manuel Fernández Galiano in memoriam*, Madrid, pp. 113-130.
42. GARCÍA Y BELLIDO, A. (1965): Los mosaicos romanos de la Plaza de la Corredera de Córdoba. *Boletín de la Real Academia de Historia (BRAH)*, vol. 157, Madrid, pp. 183-196.
43. GESINO DE ARREGUI, M. (1961): El edicto de Diocleciano sobre precios máximos. Traducción y notas. *Anales de Historia Antigua y Medieval*, Vol. 10-11, pp. 15-56.
44. GRIMAL, P. (1989): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
45. GROS, P. (2005): La villa comme symbole. Le modèle central et ses limites, en INGLEBERT, H. (Dir): *Histoire de la Civilisation romaine*, Paris: PUF, Capítulo V.
46. GUARDIA, M. (1989): El ciclo dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del Bajo Imperio. *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, nº 15, pp. 53-76.

47. **H**IDALGO PRIETO, R. (2016): *Las villas romanas de la Bética. Volumen I y Volumen II*. Sevilla: Editoriales de las universidades de Pablo de Olavide, Córdoba, Málaga, Granada y Sevilla.
48. **I**NGLEBERT, H. (2005): Le processus de romanisation, en INGLEBERT, H. (Dir): *Histoire de la Civilisation romaine*, París: PUF, pp. 407-449.
49. **L**ANCHÁ, J. (1984): Les mosaïstes dans la vie économique de la Péninsule Ibérique, du I<sup>er</sup> au IV<sup>ème</sup> s.: État de la question et quelques hypothèses. *Mélanges de la Casa Velázquez*, n<sup>o</sup> 20, pp. 45-61.
50. LANCHÁ, J.; ANDRÉ, P. (2000): *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal II. Conventus Pacensis I. A Villa de Torre de Palma. (CMRP II)*. Lisboa: Lisboa-Instituto Português de Museus.
51. LANCHÁ, J.; OLIVEIRA, C. (2013): *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal II. Corpus des Mosaïques Romaines du Portugal II. Conventus Pacensis. 2-Algarve Este. (CMRP II)*. Faro: Universidade do Algarve & Missão Luso- Francesa 'Mosaïques du sud du Portugal'.
52. LAVAGNE, H. (1970): Le Nymphée au Polyphème de la *Domus Aurea*. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, vol. 82, n<sup>o</sup> 2, París, pp. 673-721.
53. LAVAGNE, H. (1988): *Il mosaico attraverso i secoli*. Ravenna: Longo Editore.
54. LEÓN-CASTRO ALONSO, M.P. (2011): Arte romano provincial: nuevo enfoque y valoración, en NOGALES, T.; RODÁ, I. (Eds.): *Roma y las provincias: modelo y difusión. Vol. II*, pp. 23-41.
55. LÉVÊQUE-CLAVEL, M.; LÉVÊQUE, P. (1984): *Villes et structures urbaines dans l'occident romain*. París: Les Belles Lettres.
56. LEVI, D. (1963): Mosaico. *E.A.A.*, n<sup>o</sup> 5, Roma, pp. 209-240.
57. LÓPEZ BARJA DE QUIROJA, P.; LOMAS SALMONTE, F.J. (2004): *Historia de Roma*. Madrid: Akal Textos.
58. LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2002): Mosaicos romanos y élites locales en el Norte de África y en Hispania. *Archivo español de arqueología*, vol. 75, n<sup>o</sup> 185-186, pp. 251-268.
59. LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2010): Hallazgo de nuevos mosaicos en Écija (Sevilla). *Romula*, n<sup>o</sup> 9, pp. 247-288.

60. LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2015): *Los mosaicos de la Plaza de la Encarnación: Roma en Sevilla*. Sevilla: ICAS
61. LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L.; SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1999): Recientes hallazgos de mosaicos romanos figurados en Hispania, en *La mosaïque Antique gréco-romaine VII: VII Colloque International por l'Etude de la Mosaïque Antique*. Túnez: Institut National du Patrimoine, pp. 509-542
62. LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): *Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, pp. 17-186.
63. LUNA LLOPIS J.V. (2013): Mosaicos teselados en el mundo romano. La casa de Baco desde la mirada de un musivario. *ReCoPaR Politécnica, Revista electrónica*, nº 10, diciembre de 2013, pp. 1-48.
64. MAÑAS ROMERO, I. (2008): El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio doméstico. *AnMurcia, Anales de Prehistoria y Arqueología*, Nº 23-24, pp. 89-117.
65. MAÑAS ROMERO, I. (2011a): La creación de la escuela musivaria del Guadalquivir: modelos itálicos e interpretación regional, en NOGALES, T.; RODÀ, I. (Eds.): *Roma y las provincias: modelo y difusión. Vol. II*, pp. 635-641.
66. MAÑAS ROMERO, I. (2011b): Viaje, transporte y transmisión de modelos musivos, en CABAÑAS BRAVO, M.; LÓPEZ-YARTO, A.; RINCÓN GARCÍA, W. (Coord.): *El arte y el viaje*. Madrid: CSIC, pp. 455-465.
67. MAÑAS ROMERO, I. (2011c): *Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)*. Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Pablo de Olavide.
68. MILLÁN SALGADO, M.L.; GÓMEZ BUENO, M.C. (2012): El mosaico de la villa romana de Puente Melchor. Estudio histórico-artístico y tratamientos de conservación, *ROMVLA*, nº 11, pp. 115-136.
69. MORENO ALCAIDE, M. (2011): La Villa del Mitra (Cabra). Puesta al día de las investigaciones. *Antiquitas*, nº 23, pp. 177-187.

70. MORENO GONZÁLEZ, M.F. (1995): Aspectos técnicos, económicos, funcionales e ideológicos del mosaico romano. Una reflexión. *AAC*, n° 6, pp. 113-143.
71. **N**EIRA JIMÉNEZ, M.L. (1997): Representaciones de nereidas. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos romanos de la Antigüedad tardía. *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, n° 14, pp. 363-402.
72. NEIRA JIMÉNEZ, M. L. (2004): Cultura escrita e iconografía. Algunas reflexiones en torno a su relación en la musivaria romana. *Litterae: cuadernos sobre cultura escrita*, n° 3-4, pp. 85-132.
73. NEIRA JIMÉNEZ, M. L. (2009): La imagen en los mosaicos romanos como fuente documental acerca de las elites en el Imperio Romano. Claves para su interpretación. *Estudios da Língua(gem)*, vol. 7, n° 1, pp. 11-53.
74. NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (Coord.) (2012): *Civilización y barbarie. El mito como argumento en los mosaicos romanos*. Madrid: Ediciones CVG.
75. NIETO ALCAIDE, V. (2003): *La línea de Apeles y la obra maestra. Pintura escrita, palabra pintada: discurso del académico electo Excmo. Sr. D.Víctor Nieto Alcaide leído en el acto de su recepción pública el día 1 de junio de 2003, y contestación del académico Excmo. Sr. D. Francisco Calvo Serraller*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
76. **P**AVOLINI, C. (1985): *Ostia*. Roma: Guida Archeologica Laterza.
77. PROCACCI, U. (1966): *Le sinopie e gli altri disegni murali*. Milano: Sinopie e Affreschi.
78. **R**AMALLO ASENSIO, S. (1979): Pavimentos de opus signinum en el Conventus Cartaginensis. *Revista de Prehistòria i Antiguitat de la Mediterrània Occidental*, n° 15-16, pp. 287-318.
79. RAMALLO ASENSIO, S. (1990): Talleres y escuelas musivas en la Península Ibérica, en AAVV.: *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje In Memoriam de Alberto Balil*. Guadalajara, pp. 135-180.
80. REMESAL RODRÍGUEZ, J. (1996): *Mummius Secundinus*. El *Kalendarium Vegetianum* y las confiscaciones de Severo en la Bética (HA Severus 12-13). *Gerión*, n° 14, pp. 195-221.

81. REYES DOMÍNGUEZ, A.A. (2010): *Al mejor postor: el prestigio y el mercado de obras de arte en la Bética*. Sevilla: s.e.
82. ROBERTIS, F.M. (1946a): *I Rapporti di lavoro nel diritto romano*. Milán: Giuffrè.
83. ROBERTIS, F.M. (1946b): *La organizzazione e la tecnica produttiva. Le forze di lavoro e i salari nel mondo romano*. Nápoles: Librería scientifica editrice.
84. ROBOTTI, C. (1973): Una sinopia musiva pavimentale a Stabia. *Bolletino d'Arte*, n° 43, Roma, pp. 42-44.
85. ROBOTTI, C. (1983): *Mosaico e architettura. Disegni, sinopie, cartoni*. Nápoles: Ferraro.
86. ROMERO PÉREZ, M.; CISNEROS GARCÍA, M.; ESPINAR CAPPA, A.M.; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, L.E.; MELERO GARCÍA, F. (2014): Villas romanas en la depresión de Antequera: Novedades desde la Arqueología preventiva. *ROMVLA*, n° 12-13, pp. 221-282.
87. ROMERO PÉREZ, M.; VARGAS VÁZQUEZ, S. (2017): La villa romana de Bobadilla (Antequera-Málaga). *ROMVLA*, n° 16, pp. 119-138.
88. SÁEZ FERNÁNDEZ, P. (Dir.) (2004): *Carta Arqueológica Municipal: Écija 1: La ciudad*. (Soporte CD ROM). Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales, Servicio de Protección del Patrimonio Histórico, Servicio de Investigación y Difusión del Patrimonio Histórico.
89. SÁNCHEZ VELASCO, J. (2000): Evidencias arqueológicas de un taller de mosaicos en Córdoba. *Empúries*, n° 52, pp. 289-306.
90. SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1991): Sobre el mosaico perdido de Galatea, Itálica (Sevilla). *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía*, n° 8, pp. 531-542.
91. SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (2007): Motivos de *xenia* en los mosaicos romanos de Hispania. *Espacio, Tiempo y Forma, serie II, Historia Antigua*, t. 19-20, pp. 469-497.
92. SCHMELZEISEN, K. (1992): *Römische Mosaiken der Africa Proconsularis. Studien zu Ornamenten, Datierungen und Werkstätten*. Frankfurt: Peter Lang.

93. **T**HÉBERT, Y. (1985): Vie privée et architecture domestique en Afrique romaine, en ARIÈS, PH.; DUBY, G. (Coord.): *Histoire de la vie privée. Vol. I: De l'Empire romain à l'an mil*. Paris: Editions Du Seuil. Cap. 3, pp. 301-398.
94. TORRES CARO, M. (1990): Iconografía marina, en VV.AA.: *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje In Memoriam de Alberto Balil*. Guadalajara: Editorial Batalla Carchenilla, pp. 107-134.
95. TOYNBEE, J.M.C. (1950): Some Notes on Artists in the Roman World. *Latomus*, t. 9, fascículo IV, *Société d'Études Latines de Bruxelles*, pp. 389-394
96. **V**ARGAS VÁZQUEZ, S. (2013): *Diseños geométricos en los mosaicos del Conventus Astigitanus*. Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide.
97. VARGAS VÁZQUEZ, S; LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2012): Talleres musivos hispanorromanos. Formas de producción y áreas de dispersión, en BUSTAMANTE-ÁLVAREZ, M.; BERNAL CASASOLA (Coord.): *Artífices idóneos: artesanos, talleres y manufacturas en Hispania*, pp. 127-142.
98. VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): *Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)*. Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija.
99. VARGAS VÁZQUEZ, S; ROMERO PÉREZ, M. (2014): Los mosaicos de la villa romana de Caserío Silverio, en CISNEROS, M. I.; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, L.E.; ROMERO PÉREZ, M. (Coord.): *La villa romana de Caserío Silverio. Antequera*. Antequera: Antequera Chapitel, pp. 138-167.
100. **Z**ARZALEJOS PRIETO, M; GUIRAL PELEGRÍN, C; SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (2010): *Historia de la cultura material del mundo clásico*. Madrid:UNED, pp. 427-436.

## LISTADO DE REFERENCIAS A AUTORES CLÁSICOS.

1. Lucio Junio Moderato 'Columela', *De re rustica*, Antonio Holgado Redondo (trad.), Madrid, Siglo XXI Editores S.A.: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1988.



2. Gaius Plinius Secundus ‘Plinio el Viejo’, *Naturalis Historia*, Francisco Hernández y Jerónimo Huerta (trads.), Madrid, Visor Libros, 1999.
3. Estrabón, *Geografía*, Juan Luis García Alonso, María Paz de Hoz García-Bellido y Sofía Torallas Tovar (trads.), Madrid, Gredos, 2015.
4. Marco Vitruvio Polión, *De Architectura: libri decem*, José Ortiz y Sanz (trad.), Madrid, Akal, 2011.
5. Censorino, *De die natali liber*, Nicolaus Sallmann (trad.), Leipzig, BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1983.
6. Quintus Aurelius Symmachus (Símaco), *Epistolae*, José Antonio Valdés Gallego (trad.), Madrid, Gredos, 2003.
7. Gaius Suetonius Tranquillus (Suetonio), *De vita Caesarum*, Mariano Bassols de Climent (trad.), Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1964.

## RECURSOS WEB.

1. *Archive ouverte en Sciences de l’Homme et de la Société*: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
2. RIO, Repositorio Institucional Olavide: <https://rio.upo.es/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
3. JSTOR, *Journal Storage* (1995): <https://www.jstor.org/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
4. Google Libros: <https://books.google.es> (última consulta: 31 de mayo de 2019).

5. Archivo Abierto Institucional de la Universidad Carlos III de Madrid: <https://e-archivo.uc3m.es> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
6. Dialnet (2001): <https://dialnet.unirioja.es> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
7. *Revistes Catalanes amb Accés Obert*: <https://www.raco.cat> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
8. *L'Erma di Bretschneider*: [www.lerma.it](http://www.lerma.it) & <http://www.lerma.it/index.php?pg=SchedaTitolo&key=00000088> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
9. Boletín de Monumentos Históricos de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH): <http://boletin-cnmh.inah.gob.mx/web/boletin.php> & [http://www.boletin-cnmh.inah.gob.mx/web/boletines.php?id=123&epoca=3&num\\_boletin=23](http://www.boletin-cnmh.inah.gob.mx/web/boletines.php?id=123&epoca=3&num_boletin=23) (última consulta: 31 de mayo de 2019).
10. Red de Bibliotecas de Universidades Españolas (CRUE- REBIUN): <http://www.rebiun.org/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
11. *The Latin Library*: <http://thelatinlibrary.com/theodosius.html> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
12. El Sol de Antequera: <http://www.elsoldeantequera.com/cultura-y-festejos/15361-los-fragmentos-de-mosaicos-del-caserio-silverio-ya-lucen-en-el-museo-de-la-ciudad-de-antequera.html> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
13. *Searchable Greek Inscriptions*: <https://epigraphy.packhum.org> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
14. *Bibliothèque Nationale de France*: <https://www.bnf.fr/fr> (última consulta: 31 de mayo de 2019).

15. Repositorio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Digital.CSIC- Ciencia Abierta): <http://digital.csic.es/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
16. *Viator Imperi*, tu camino a Roma: <http://www.viatorimperi.com/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
17. *National Geographic España*:  
[https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/grandes-descubrimientos-de-2012\\_6906/5](https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/grandes-descubrimientos-de-2012_6906/5) (última consulta: 31 de mayo de 2019).
18. Mosaicos Romanos, Grupo de Investigación Mosaico Hispanorromano (CCHS-CSIC):  
<http://proyectos.cchs.csic.es/mosaicosromanos/proyectos> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
19. *Perseus Digital Library*: [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu) (última consulta: 31 de mayo de 2019).
20. Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/advanced.vm?lang=es&view=main>  
& <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000213981&page=1> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
21. *Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique* (AIEMA):  
<https://aiema75rs.wixsite.com/aiema> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
22. Asociación Española para el Estudio del Mosaico Antiguo (AEEMA):  
[http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/instituto\\_cultura\\_tecnologia\\_miguel\\_unamuno/aeema](http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/instituto_cultura_tecnologia_miguel_unamuno/aeema) (última consulta: 31 de mayo de 2019).
23. Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía del Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad, Junta de Andalucía):  
<http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/atlasterritorio/at/atla>

[s\\_bloque5.html](#)

&

[http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/prodCartografia/cderivada/atlas\\_historia.htm](http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/prodCartografia/cderivada/atlas_historia.htm) (última consulta: 31 de mayo de 2019).

24. Repositorio de Activos Digitales del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía): <https://repositorio.iaph.es/handle/11532/2> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
25. Revista Digital Museo de la Ciudad de Antequera (MVCA): <https://museoantequera.wordpress.com/revista-digital-mvca/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
26. Buscador Fondos Museísticos catalogados en Domus: <http://www.museosdeandalucia.es/fondos-museisticos> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
27. Buscador Domus en cada uno de los museos y conjuntos arqueológicos accesibles desde la web de los Museos de Andalucía: <http://www.museosdeandalucia.es/inicio> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
28. Mosaicos Romanos: <https://mosaicaromana.wordpress.com/2016/05/10/mosaico-de-fuente-alamo-de-puente-genil-cordoba/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
29. Periódico edición digital Diario de Córdoba: [https://www.diariocordoba.com/noticias/cordobaprovincia/mosaico-paradero-desconocido\\_35535.html](https://www.diariocordoba.com/noticias/cordobaprovincia/mosaico-paradero-desconocido_35535.html) (última consulta: 31 de mayo de 2019).
30. Museo de la Ciudad de Antequera, visita virtual: <https://museoantequera.wordpress.com/realidad-aumentada/proyeccion-qr-smartphones-y-tablets/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).

31. *Ostia Harbour City of Ancient Rome*: <http://www.ostia-antica.org/vmuseum/vmuseum.htm> & <http://www.ostia-antica.org/vmuseum/non-iccd.htm> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
  
32. *Centre for the Study of Ancient Documents (CSAD), Photographic Archive of Papyri in the Cairo Museum*: <http://ipap.csad.ox.ac.uk/index.shtml> & <http://ipap.csad.ox.ac.uk/4DLink4/4DACTION/IPAPwebquery?vPub=P.Cair.Zen.&vVol=4&vNum=59665> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
  
33. *Encyclopaedia Britannica*: <https://www.britannica.com/art/emblema-art> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
  
34. WorldCat, Catálogo Mundial: <https://www.worldcat.org/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
  
35. *Bollettino d'Arte, Collezioni Digitali*: <http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/MenuPrincipale/DigitalLibrary/index.html> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
  
36. Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES): <http://ceres.mcu.es/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
  
37. *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*: <https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/> & <https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/mosaici/> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
  
38. *Ancient Rome* (versión rusa): <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=2124> (última consulta: 31 de mayo de 2019).

39. *Persée* (Portal de difusión de publicaciones científicas: <https://www.persee.fr/> & [https://www.persee.fr/doc/mefr\\_0223-4874\\_1970\\_num\\_82\\_2\\_7610](https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1970_num_82_2_7610) (última consulta: 31 de mayo de 2019).
40. Interclassica: <http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca> (última consulta: 31 de mayo de 2019).
41. Archivo municipal del Excmo. Ayuntamiento de Málaga:  
<http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/>;  
[http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/mosaic?q=Mosaico+romano+encontrado+en++las+ruinas+del+faro+de+Torrox.+Museo+Provincial+de+Bellas+Artes.+++%3C%2Fbr%3E&fq=mssearch\\_doctype&fv=\\*&fq=media&fv=\\*](http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/mosaic?q=Mosaico+romano+encontrado+en++las+ruinas+del+faro+de+Torrox.+Museo+Provincial+de+Bellas+Artes.+++%3C%2Fbr%3E&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*) (última consulta: 31 de mayo de 2019).
42. Museo de la Aduana de Málaga, visita virtual: <http://museo-aduana.diariosur.es/visita-360.html?escena=34&planta=P2#> (última consulta: 31 de mayo de 2019).

## ANEXO.

### ANEXO Nº 1: MOSAICOS INCLUIDOS EN GRÁFICOS.

En este apéndice, queríamos dejar constancia, en primer lugar, cuáles eran los mosaicos –por su número de inventario- incluidos en el gráfico de la *figura 11* en que se recogían los pavimentos según su datación, puesto que con la división en períodos y su visión globalizada se perdía la datación individual. Esto, venimos a subsanarlo con la tabla bajo estas palabras:

MOSAICOS INCLUIDOS EN LA FIGURA 11	ETAPAS.	Nº DE INVENTARIADO DE LOS MOSAICOS INCLUIDOS.
	ETAPA 1ª: s. III a I a. C.	1.
	ETAPA 2ª: s. I d.C. a primera mitad s. III d.C.	2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 20, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 121.
	ETAPA 3ª: segunda mitad s. III d.C. a VI d.C.	3, 5, 13, 15, 18, 19, 21, 23, 26, 34, 35, 36, 42, 44, 45, 50, 51, 62, 104, 105, 118.
	ETAPA 4ª: sin datación conocida.	117, 119.



En segundo lugar, la siguiente y última tabla que recogemos vendría a cubrir la información dada por las figuras 12 a 19. En ella, por cada gráfico de las figuras mencionadas, se recogen de manera individualizada, según el número de inventario, los mosaicos tenidos en cuenta a la hora de elaborar nuestro estudio.

MOSAICOS INCLUIDOS EN FIGURAS 12 A 19.	Nº DE FIGURA.	Nº DE INVENTARIADO DE LOS MOSAICOS INCLUIDOS.
	FIGURA 12.	1, 5, 8, 10, 13, 15, 18, 20, 21, 22, 26, 27, 30, 32, 36, 39, 43, 45, 50, 51, 62, 69, 70, 71, 72, 74, 86, 88, 96, 103, 108, 109, 113, 118.
	FIGURA 13.	2, 3, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121.
	FIGURA 14.	4, 9, 11, 12, 16, 19, 23, 25, 38, 40, 42, 44, 52, 53, 72, 73, 75, 78, 84, 89, 93, 96, 97, 105, 106, 107, 110, 119, 120.
	FIGURA 15.	2, 17, 31, 33, 34, 41, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 83, 85, 90, 99, 100, 103, 104, 112, 114, 115, 116, 121.
	FIGURA 16.	3, 20, 24, 28, 29, 31, 35, 44, 52, 63, 64, 65, 69, 72, 76, 77, 81, 91, 92, 94, 95, 103, 108, 111, 114, 115, 117.
	FIGURA 17.	14, 44, 52, 78, 79, 80, 98, 102, 103, 114.
	FIGURA 18.	6, 7, 17, 37, 46, 66, 67, 68, 87, 93, 95.
	FIGURA 19.	9, 13, 21, 24, 46, 47, 82, 101.

**ANEXO Nº 2: MOSAICOS RECOGIDOS EN EL INVENTARIO.**

En este segundo anexo –que comenzaría en la página 108- vendríamos a incluir la documentación gráfica de todos los mosaicos de temática mitológica hallados en nuestra comunidad autónoma, Andalucía. Recuérdese que estos están ordenados empezando por la provincia de Cádiz, siguiendo con el resto de provincias a la manera inversa de las agujas del reloj y, dentro de cada provincia, de W-E. Además del número de inventario, proporcionamos el nombre con el que se conoce al mosaico y, entre paréntesis, añadimos la localización del mismo.

De otro lado, para poder acceder a dicha documentación fotográfica, se indica en las tablas que siguen la bibliografía/webgrafía disponible:

PROVINCIA:	Nº DE INVENTARIO DE MOSAICO:	BIBLIOGRAFÍA/FUENTES PARA FOTOGRAFÍAS DEL INVENTARIO.
CÁDIZ.	1	<a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MCA&amp;Nin_v=CE16733">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MCA&amp;Nin_v=CE16733</a>
	2	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 90.  MILLÁN SALGADO, M.L.; GÓMEZ BUENO, M.C. (2012): El mosaico de la villa romana de Puente Melchor. Estudio histórico-artístico y tratamientos de conservación, <i>ROMVLA</i> , nº 11, pp. 115-136.
	3	Cortesía de D. Juan Jesús Cantillo Duarte, Museo de Vejer de la Frontera.
	4	<a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MCA&amp;Nin_v=CE24827">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MCA&amp;Nin_v=CE24827</a>  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MCA&amp;Nin_v=CE24828">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MCA&amp;Nin_v=CE24828</a>
	5	BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1982): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo IV. Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia</i> . Madrid: Instituto Español de Arqueología ‘Rodrigo Caro’ del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), p. 94.

PROVINCIA:	Nº DE INVENTARIO DE MOSAICO:	BIBLIOGRAFÍA/FUENTES PARA FOTOGRAFÍAS DEL INVENTARIO.
MÁLAGA.	6	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 184.
	7	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 161.  ROMERO PÉREZ, M.; VARGAS VÁZQUEZ, S. (2017): La villa romana de Bobadilla (Antequera-Málaga). <i>ROMVLA</i> , nº 16, p. 123.
	8	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 102.
	9	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 139.
	10	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 127.
	11	Cortesía de D. Manuel Romero Pérez, Mvseo de la Cividat de Anteqvera (MVCA).
	12	Cortesía de D. Manuel Romero Pérez, Mvseo de la Cividat de Anteqvera (MVCA).
	13	<a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MMA&amp;Ninv=A/CE04960">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MMA&amp;Ninv=A/CE04960</a>
	14	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 132.
	15	<a href="http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=mosaico&amp;fq=mssearch_doctype&amp;fv=*&amp;fq=media&amp;fv=*">http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=mosaico&amp;fq=mssearch_doctype&amp;fv=*&amp;fq=media&amp;fv=*</a>

PROVINCIA:	Nº DE INVENTARIO DE MOSAICO:	BIBLIOGRAFÍA/FUENTES PARA FOTOGRAFÍAS DEL INVENTARIO.
GRANADA.	16	Cortesía de D. Julio Miguel Román Punzón (Universidad de Granada). Autor de las fotografías: Siglos, Conservación y Restauración.

PROVINCIA:	Nº DE INVENTARIO DE MOSAICO:	BIBLIOGRAFÍA/FUENTES PARA FOTOGRAFÍAS DEL INVENTARIO.
ALMERÍA.	17	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 87.

PROVINCIA:	Nº DE INVENTARIO DE MOSAICO:	BIBLIOGRAFÍA/FUENTES PARA FOTOGRAFÍAS DEL INVENTARIO.
JAÉN.	18	Fotografía propia.
	19	Fotografía propia.
	20	<a href="https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/grandes-descubrimientos-de-2012_6906/3">https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/grandes-descubrimientos-de-2012_6906/3</a>
	21	Fotografía propia.
	22	Cortesía de la Oficina de Turismo de Quesada.
	23	Fotografía propia.
	24	BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1981): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo III. Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga</i> . Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), p.72.

PROVINCIA:	Nº DE INVENTARIO DE MOSAICO:	BIBLIOGRAFÍA/FUENTES PARA FOTOGRAFÍAS DEL INVENTARIO.
CÓRDOBA.	25	BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1981): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo III. Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga</i> . Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), p.48.
	26	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 34.
	27	NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2018): El mosaico pavimental en <i>Corduba Colonia Patricia</i> : Sociedad, mito e ideología, en VAQUERIZO GIL, D. (Coord.): <i>Los barrios en la Historia de Córdoba (I). De los vici romanos a los arrabales islámicos</i> . Córdoba: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. p.165.
	28	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 57, 126  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE007093">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE007093</a>  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE007094">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE007094</a>  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE007092">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE007092</a>
	29	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p.154, 163.
	30	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p.127.
	31	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 57.
	32	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 110.  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=DO000057/1">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=DO000057/1</a>
	33	BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1981): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo III. Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga</i> . Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), p. 26.

	34	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 128.  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE023824">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE023824</a>
	35	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 166.  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE023583">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE023583</a>
	36	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 129.
	37	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 129.
	38	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 56.
	39	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 112.
	40	BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1981): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo III. Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga</i> . Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), p. 19.
	41	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 67, 71.
	42	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 146.  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE029489">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE029489</a>
	43	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 141.
	44	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 99.  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAN&amp;Ninv=1965/23/74">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAN&amp;Ninv=1965/23/74</a>
	45	Perdido.
	46	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 140.  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE023298">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE023298</a>

	47	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 141.
	48	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 57.  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE013354">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MAECO&amp;Ninv=CE013354</a>
	49	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 80.
	50	GARCÍA Y BELLIDO, A. (1971): Contribución al <i>corpus</i> de mosaicos hispano-romanos. Mosaicos de Cártama, Itálica y Córdoba. <i>Boletín de la Real Academia de la Historia</i> , 168, p. 17, fig.13.
	51	GARCÍA Y BELLIDO, A. (1971): Contribución al <i>corpus</i> de mosaicos hispano-romanos. Mosaicos de Cártama, Itálica y Córdoba. <i>Boletín de la Real Academia de la Historia</i> , 168, p. 17, fig.14.

PROVINCIA:	Nº DE INVENTARIO DE MOSAICO:	BIBLIOGRAFÍA/FUENTES PARA FOTOGRAFÍAS DEL INVENTARIO.
SEVILLA.	52	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 35, 120.
	53	MAÑAS ROMERO, I. (2011c): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)</i> . Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Pablo de Olavide. P. 139
	54	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 31.  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MASE&amp;Ninv=CE05395">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MASE&amp;Ninv=CE05395</a>
	55	BLANCO FREIJEIRO, A. (1978): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo II. Mosaicos romanos de Itálica (I)</i> . Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), p. 38.
	56	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 61.
	57	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 85.  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MASE&amp;Ninv=REP05394">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MASE&amp;Ninv=REP05394</a>



	58	BLANCO FREIJEIRO, A. (1978): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo II. Mosaicos romanos de Itálica (I)</i> . Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), p. 39.
	59	MAÑAS ROMERO, I. (2011c): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)</i> . Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Pablo de Olavide, p. 132-133.
	60	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 59.
	61	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 89.
	62	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 150.
	63	MAÑAS ROMERO, I. (2011c): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)</i> . Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Pablo de Olavide, p. 127
	64	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 168.
	65	MAÑAS ROMERO, I. (2011c): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)</i> . Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Pablo de Olavide, p. 176.
	66	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 30.
	67	<a href="http://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/109000/restauracion/mosaico/medusa/conjunto/arqueologico/italica?pe=2">http://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/109000/restauracion/mosaico/medusa/conjunto/arqueologico/italica?pe=2</a>
	68	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 33.
	69	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 135, 152.
	70	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 139
	71	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 142.

	72	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 103, 116.  MAÑAS ROMERO, I. (2011c): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)</i> . Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Pablo de Olavide, p. 143.
	73	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 106.
	74	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 60.
	75	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 181.
	76	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 164.
	77	BLANCO FREIJEIRO, A. (1978): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo II. Mosaicos romanos de Itálica (I)</i> . Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), p. 36.
	78	MAÑAS ROMERO, I. (2011c): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)</i> . Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Pablo de Olavide, p. 175.
	79	MAÑAS ROMERO, I. (2011c): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)</i> . Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Pablo de Olavide, p. 53, 162..
	80	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 40.
	81	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 162.
	82	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 81.  MAÑAS ROMERO, I. (2011c): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)</i> . Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Pablo de Olavide, p. 113, 151.
	83	BLANCO FREIJEIRO, A. (1978): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo II. Mosaicos romanos de Itálica (I)</i> . Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), p. 39.
	84	<a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MASE&amp;Ninv=R">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MASE&amp;Ninv=R</a> EP02269

	85	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 69.
	86	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 134.
	87	Cortesía del Antiquarium de Sevilla. LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2015): <i>Los mosaicos de la Plaza de la Encarnación: Roma en Sevilla</i> . Sevilla: ICAS, p. 36-37.
	88	Cortesía del Antiquarium de Sevilla. LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2015): <i>Los mosaicos de la Plaza de la Encarnación: Roma en Sevilla</i> . Sevilla: ICAS, p. 66-67.
	89	Cortesía del Antiquarium de Sevilla. LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2015): <i>Los mosaicos de la Plaza de la Encarnación: Roma en Sevilla</i> . Sevilla: ICAS, p. 68.
	90	Cortesía del Antiquarium de Sevilla. LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2015): <i>Los mosaicos de la Plaza de la Encarnación: Roma en Sevilla</i> . Sevilla: ICAS, p. 78-79, 81-83, 88.
	91	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 165.
	92	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 165. <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MASE&amp;Ninv=REP09009">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MASE&amp;Ninv=REP09009</a>
	93	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 108. <a href="http://hispanicsociety.org/es/museum/arte-de-espana-y-portugal/antiguedades/">http://hispanicsociety.org/es/museum/arte-de-espana-y-portugal/antiguedades/</a>
	94	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 165.
	95	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 33, 108.
	96	LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas</i> . Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 118.
	97	NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2018): Mosaicos de los <i>Conventus Hispalensis</i> y <i>Astigitanus</i> , en CARRASCO CAMPOS M., BERMEJO MELÉNDEZ, J. (Eds.): <i>Ciudades romanas de la provincia Baética: Corpus Urbium Baeticarum: Conventus Hispalensis et Astigitanus</i> . CVB I. Huelva: Onoba Monografías, p. 438.

	98	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija, p. 110.
	99	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija, p. 114.
	100	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija, p. 167.
	101	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija, p.169.
	102	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija, p.165.
	103	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija, p.152.
	104	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija, p.184.
	105	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija, p.186.
	106	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija, p.188, 189.
	107	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Luis Vélez de Guevara' de Écija, p.190, 191.

	108	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Luis Vélez de Guevara’ de Écija, p. 176.
	109	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Luis Vélez de Guevara’ de Écija, p. 150.
	110	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Luis Vélez de Guevara’ de Écija, p. 177.
	111	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Luis Vélez de Guevara’ de Écija, p. 161.
	112	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Luis Vélez de Guevara’ de Écija, p. 148.  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MASE&amp;Ninv=R&amp;EP12056">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MASE&amp;Ninv=R&amp;EP12056</a>
	113	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Luis Vélez de Guevara’ de Écija, p. 145.
	114	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Luis Vélez de Guevara’ de Écija, p. 180.
	115	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Luis Vélez de Guevara’ de Écija, p. 178.
	116	VARGAS VÁZQUEZ, S.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2017): <i>Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMREsp). Fascículo XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)</i> . Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Luis Vélez de Guevara’ de Écija, p. 179.



	117	Cortesía de D. Antonio J. García López, Colección Museográfica del Mosaico Romano de Casariche.
	118	Cortesía de D. Antonio J. García López, Colección Museográfica del Mosaico Romano de Casariche.
	119	Cortesía de D. Antonio J. García López, Colección Museográfica del Mosaico Romano de Casariche.
	120	Cortesía de D. Antonio J. García López, Colección Museográfica del Mosaico Romano de Casariche.

PROVINCIA:	Nº DE INVENTARIO DE MOSAICO:	BIBLIOGRAFÍA/FUENTES PARA FOTOGRAFÍAS DEL INVENTARIO.
HUELVA.	121	<p>AA.VV. (2008): <i>A rota do mosaico romano. O sul da Hispânia (Andaluzia e Algarve). Cidades e villae notáveis da Bética e Lusitânia romanas/ La ruta del mosaico romano. El sur de Hispania (Andalucía y Algarve). Ciudades y villae destacadas de Bética y Lusitania romanas.</i> Faro: Universidade do Algarve, p. 62-68</p> <p>LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): Mosaico, en LEÓN, P. (Coord.): <i>Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas.</i> Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 30, 64, 86.</p>

# **INVENTARIADO DE MOSAICOS MITOLÓGICOS ROMANOS POR PROVINCIAS.**

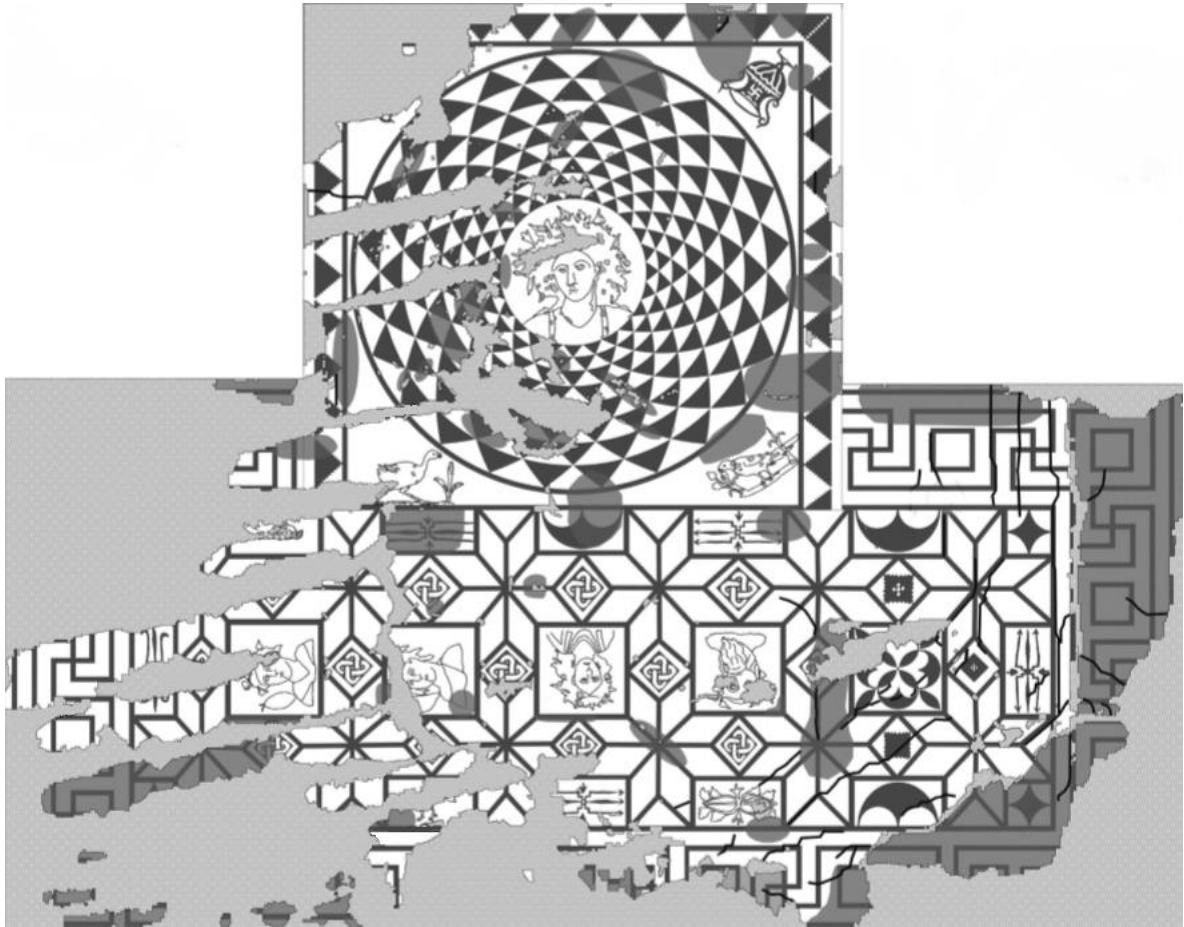


# CÁDIZ.

1. MOSAICO DEL TRIUNFO DE APOLO CONTRA MARSIAS (C/SAN ROQUE, CÁDIZ).



2. MOSAICO DE BACO Y SU *THIASUS* (VILLA DE PUENTE MELCHOR, PUERTO REAL).







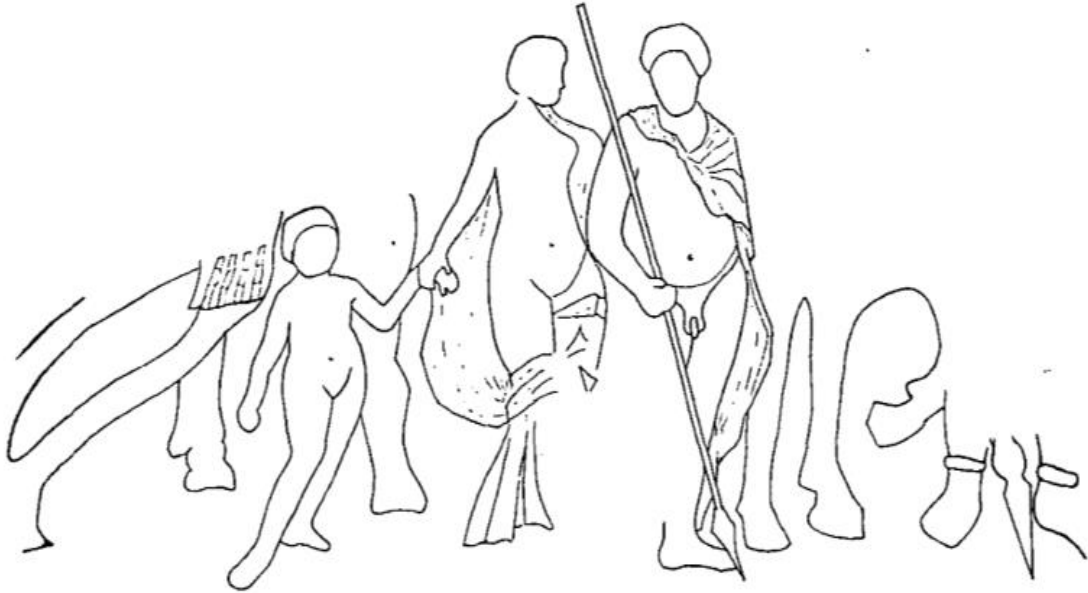
3. MOSAICO DEL PLANETARIO/DÍAS DE LA SEMANA. **PERDIDO.** (VILLA DE LIBREROS, VEJER DE LA FRONTERA).

4. MOSAICO DE LOS TRITONES (EL CHORREADERO ALTO, PATERNA DE LA RIBERA).





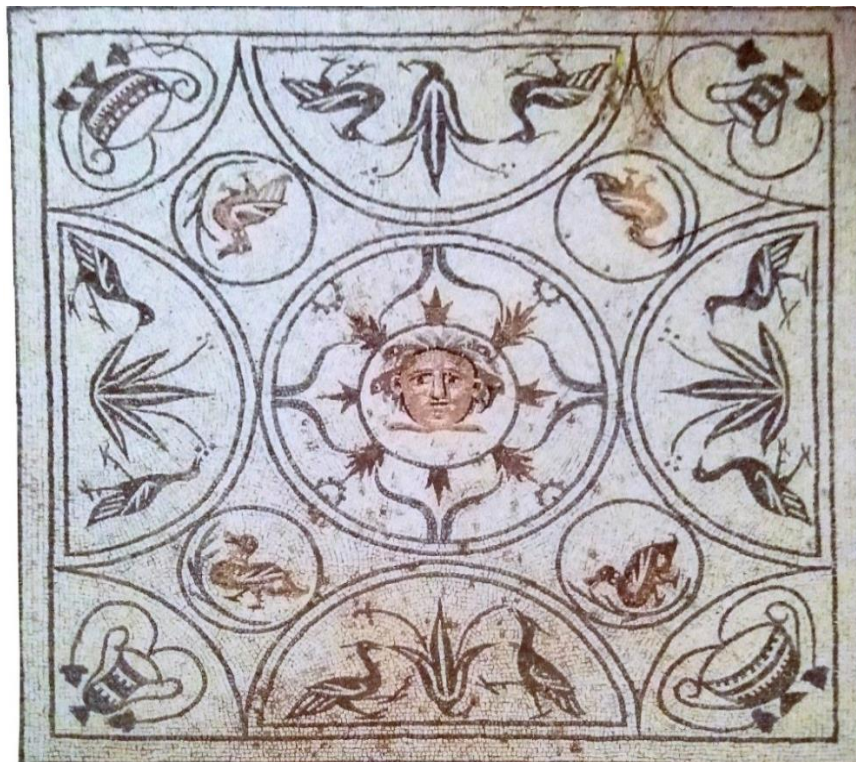
5. MOSAICO DE VENUS Y ADONIS. **PERDIDO**. (VILLA DE 'EL SANTISCAL', ARCOS DE LA FRONTERA).





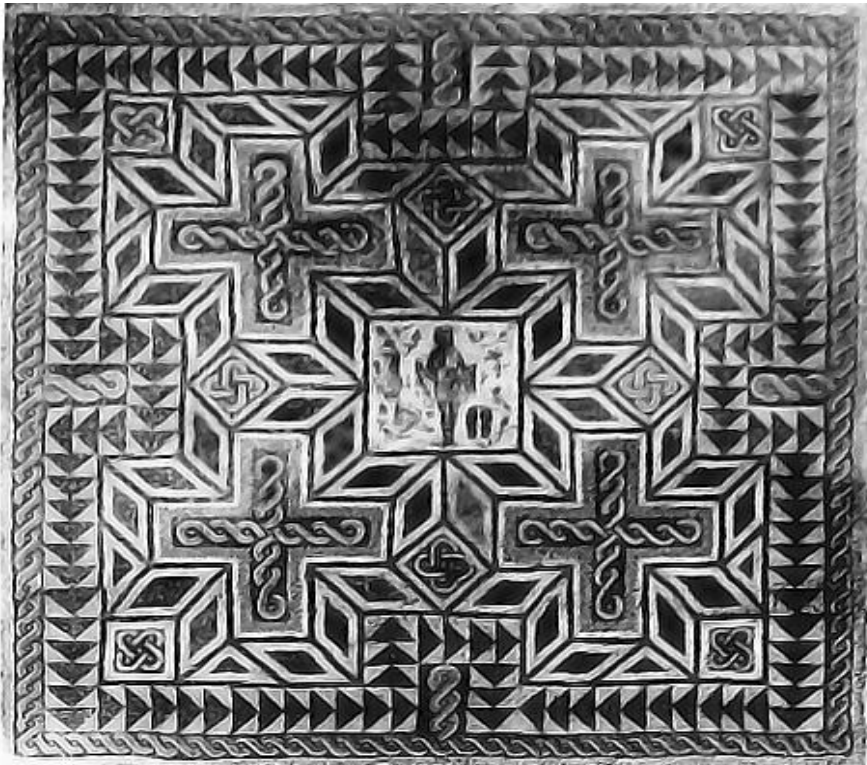
# MÁLAGA.

6. MOSAICO DE LA GORGONA MEDUSA (VILLA ROMANA DE RÍO VERDE, MARBELLA).





7. MOSAICO DE PRÍAPO (VILLA DE LA BOBADILLA).





8. MOSAICO DEL NACIMIENTO DE VENUS (CALLE GONZÁLEZ MARÍN, CÁRTAMA).











10.MOSAICO CON EROTES (VILLA DE LA ESTACIÓN, ANTEQUERA).





11.MOSAICO DEL RÍO TÍBER (VILLA DEL CASERÍO DE SILVERIO MAYORGA, ANTEQUERA).













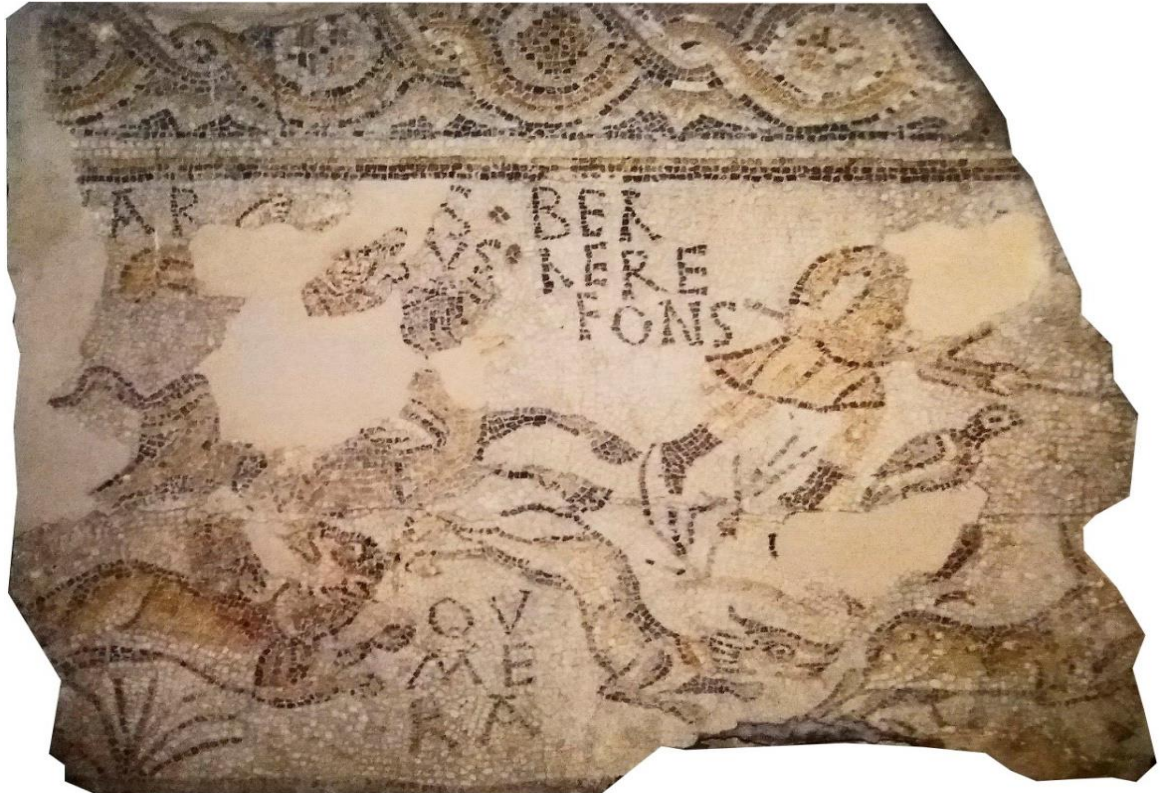
12.MOSAICO DE OCÉANO (TERMAS DE SANTA MARÍA, ANTEQUERA).







13.MOSAICO DE BELEROFONTE Y LA QUIMERA (CALLE GUILLÉN SOTELO, JARDINES DE PUERTA OSCURA).





14.MOSAICO CON JÚPITER-SÁTIRO Y ANTÍOPE (VILLA ROMANA DE TORRE BENALGABÓN, RINCÓN DE LA VICTORIA).





15. MOSAICO DE LAS VICTORIAS (VILLA ROMANA DEL FARO DE TORROX).



# GRANADA.



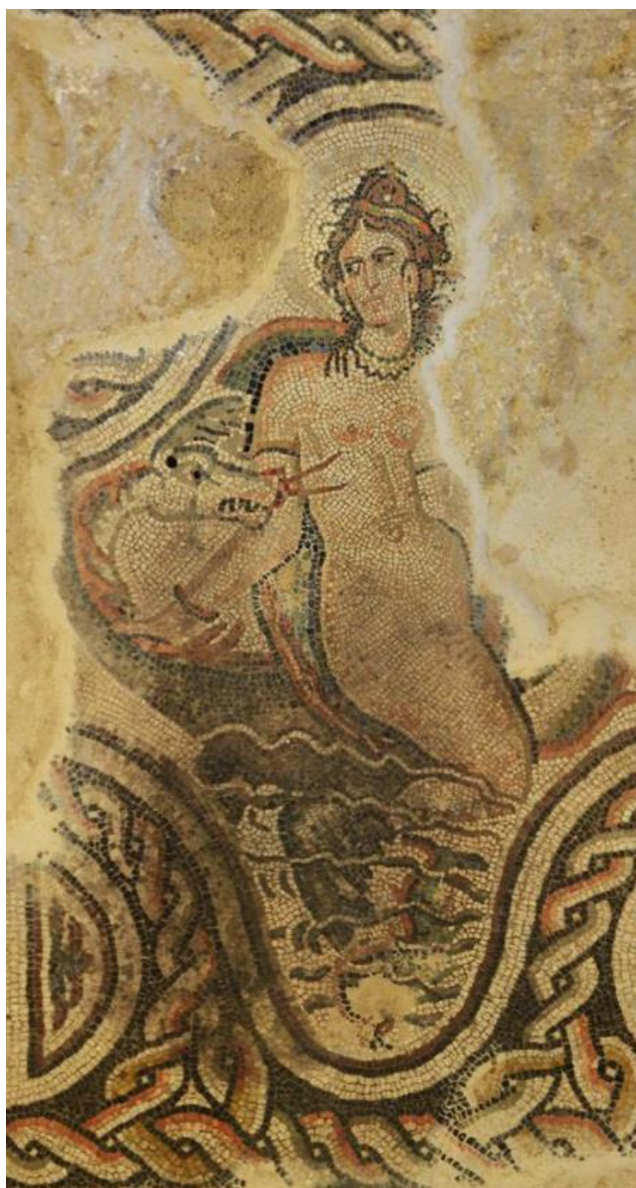
16.MOSAICO CON *THIASUS* MARINO DE NEPTUNO (VILLA ROMANA DE SALAR).







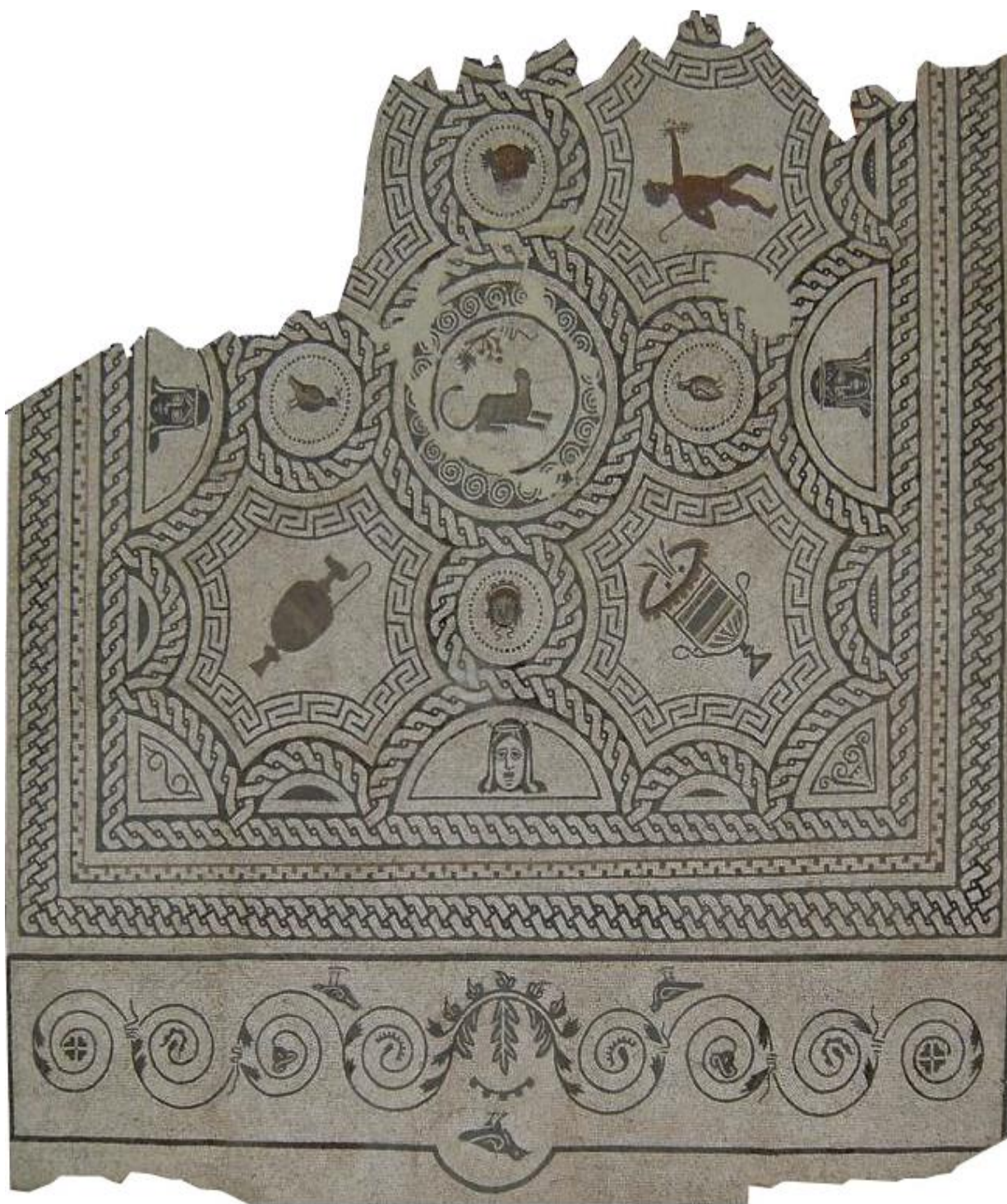




# ALMERÍA.



17. MOSAICO BÁQUICO (CIAVIEJA, EL EJIDO).





**JAÉN.**

18.MOSAICO CON EROTES (CALLE CRISTO REY, MARROQUÍES ALTOS).







19. MOSAICO DE TETHYS (CALLE CRISTO REY, MARROQUÍES ALTOS).





20.MOSAICO DE LOS AMORES: SELENE Y ENDIMIÓN Y EL JUICIO DE PARIS  
(CÁSTULO, LINARES).













21.MOSAICO DE APOLO Y MARSIAS Y AQUILES EN ESCIROS (FUENTE DE LA PEÑUELA, COMARCA DEL CONDADO, SANTIESTEBAN DEL PUERTO).







22.MOSAICO CON BUSTOS DE MUSAS (VILLA ROMANA DE BRUÑEL, QUESADA).

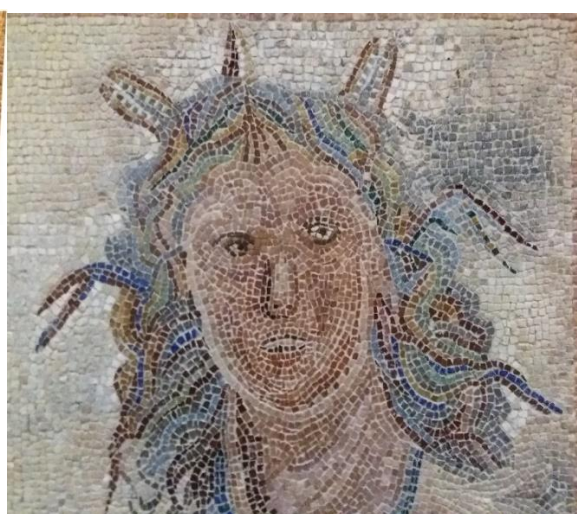
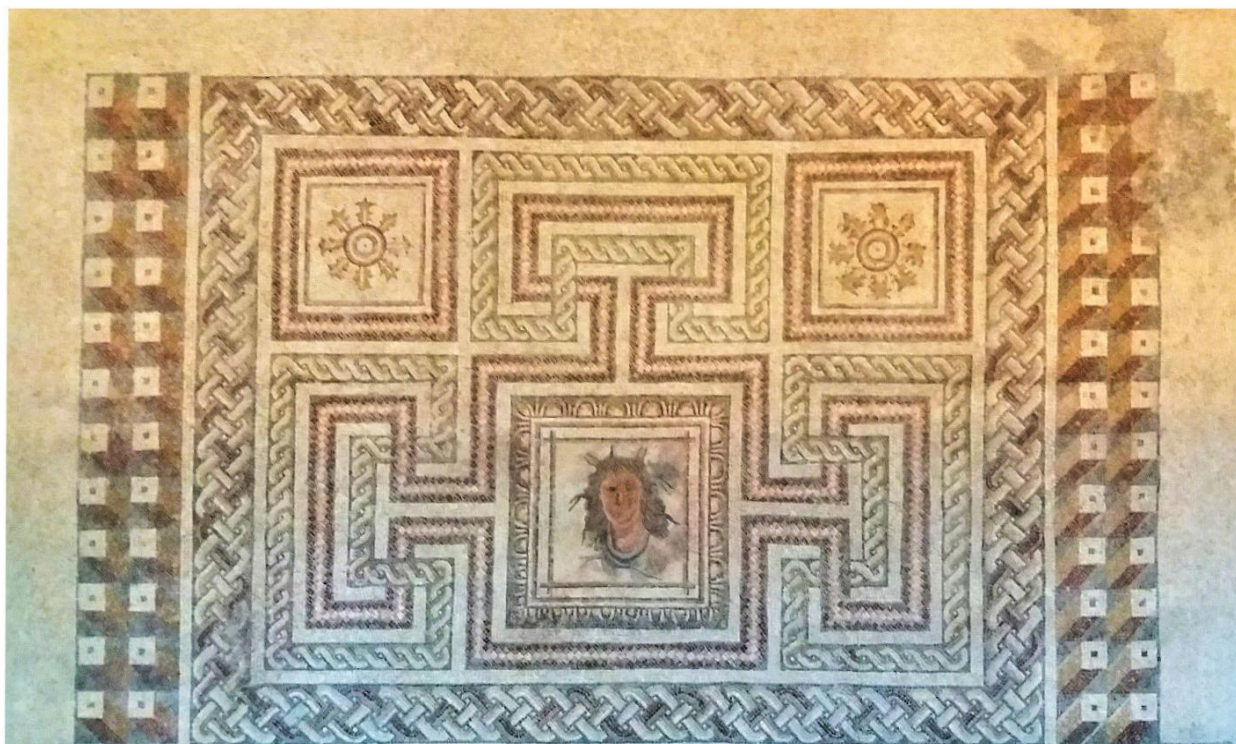






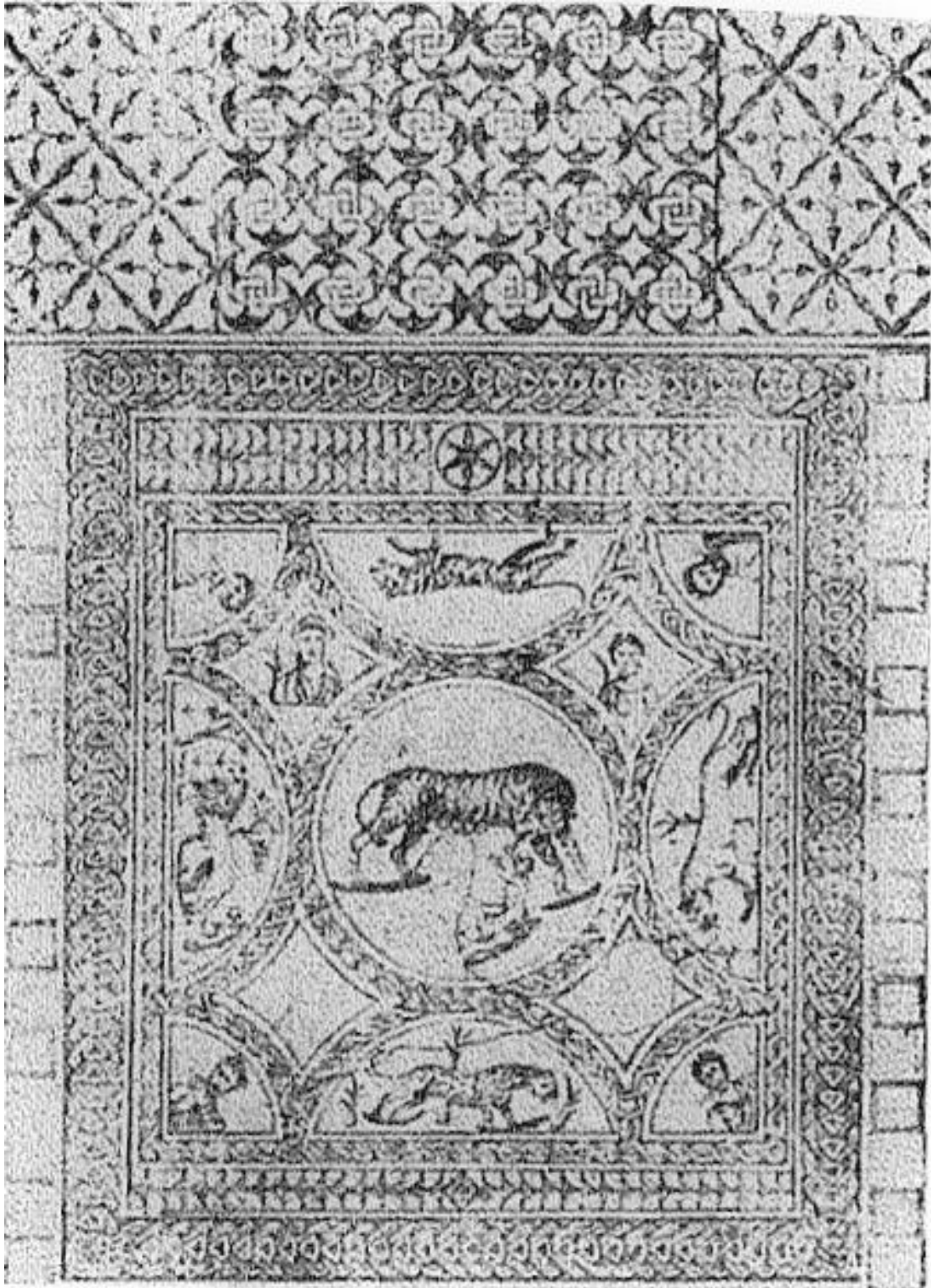


23.MOSAICO DE TETHYS (VILLA ROMANA DE BRUÑEL, QUESADA).





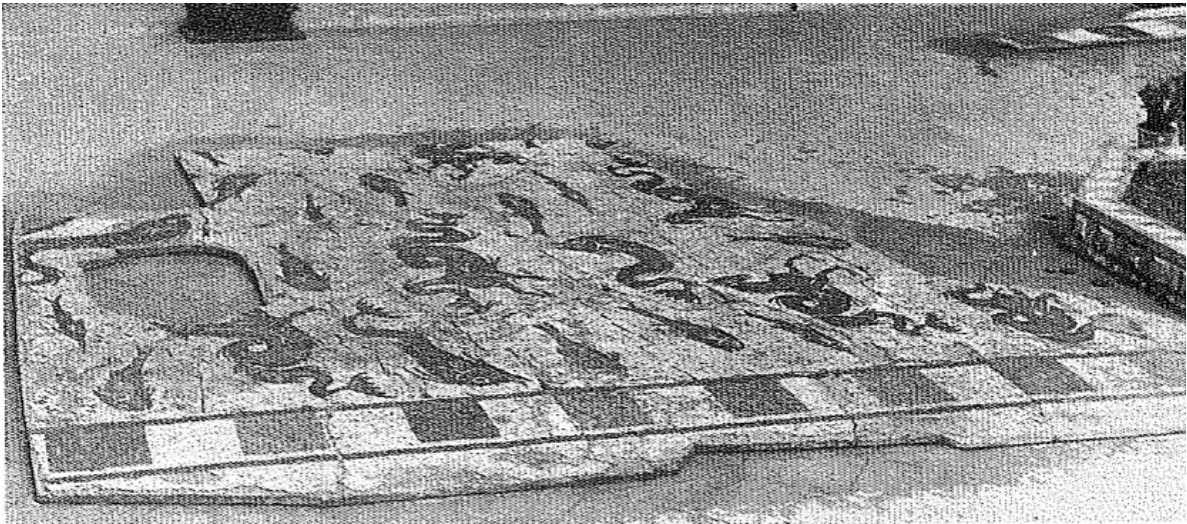
24.MOSAICO DE LA LOBA CAPITOLINA Y LOS GEMELOS RÓMULO Y REMO.  
**PERDIDO.** (CORTIJO DE LOS TURRUÑUELOS, VILLACARRILLO, COMARCA DE  
LAS VILLAS).



# CÓRDOBA.

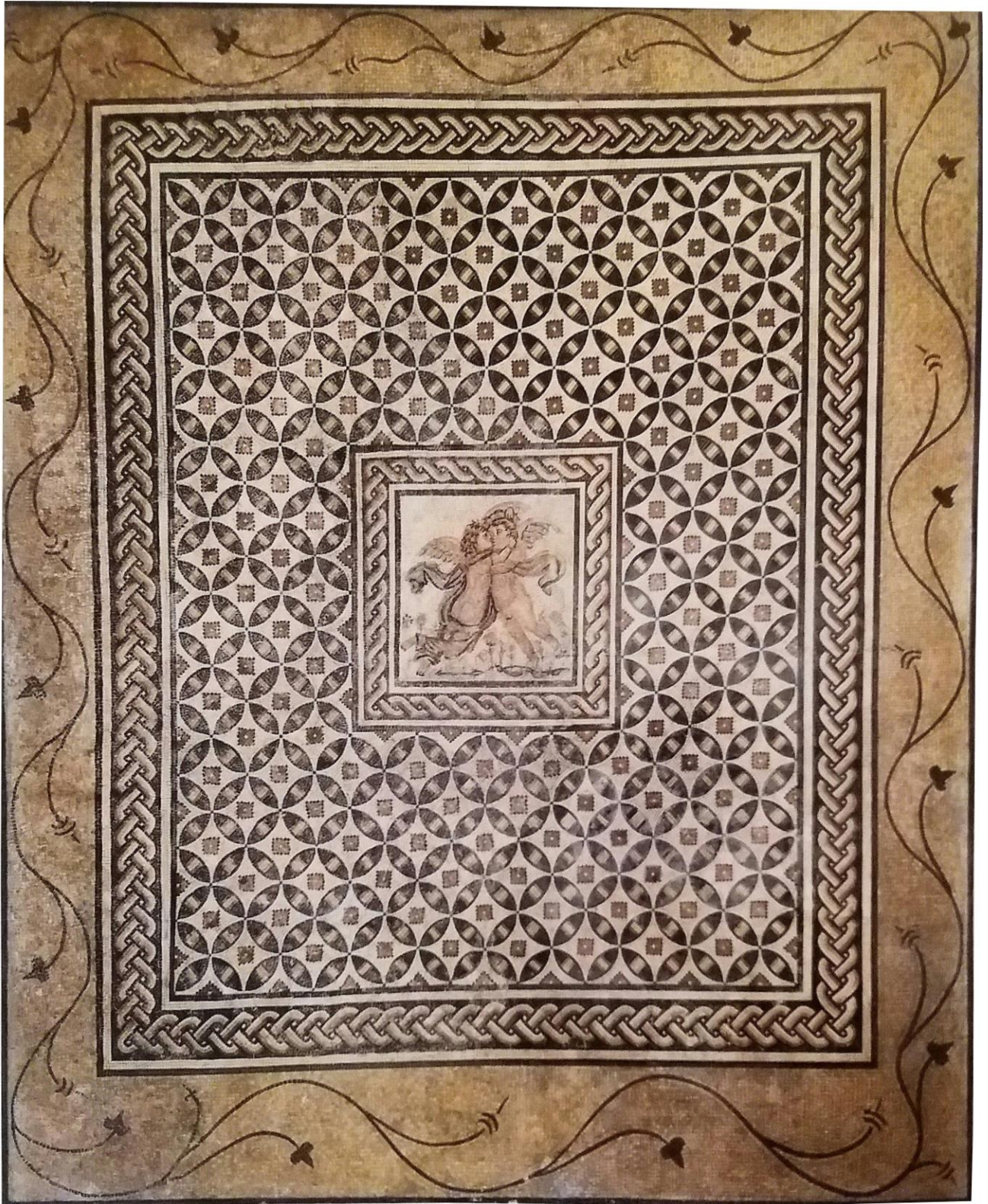


25.MOSAICO DEL *THIASUS* DE NEPTUNO (CORTIJO DEL ALCAIDE, EL HIGUERÓN).





26.MOSAICO DE EROS Y PSIQUE (RONDA DE LOS TEJARES).

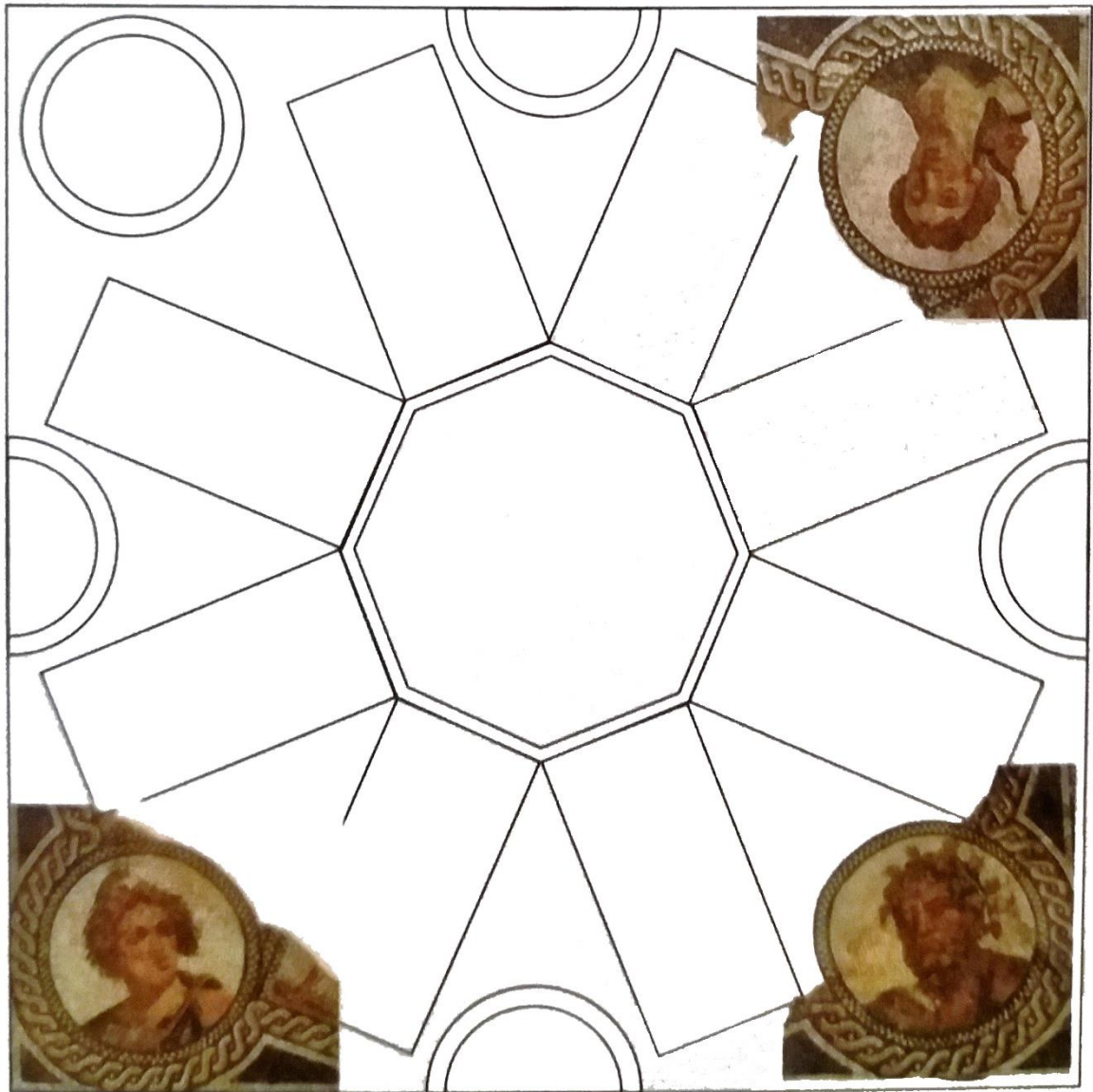




27. MOSAICO CON LA LUCHA DE EROS Y PAN (RONDA DE LOS TEJARES).



28.MOSAICO CON MEDALLONES DE LAS ESTACIONES (AVENIDA. DEL GRAN CAPITÁN).









29. MOSAICO DE AIÓN Y LAS ESTACIONES (VILLA ROMANA DE SANTA ROSA, CALLE EL ALGARROBO).







30.MOSAICO CON EROTE SOBRE DELFÍN (CALLE CRUZ CONDE).



31.MOSAICO DE BACO Y LAS ESTACIONES/*HORAE* (CALLE CRUZ CONDE).









32.MOSAICO DE PEGASO (CALLE CRUZ CONDE).





33.MOSAICO DE BACO (CALLE CAÑO).



34.MOSAICO DE ARIADNA Y BACO (CALLE DUQUE DE HORNACHUELOS).





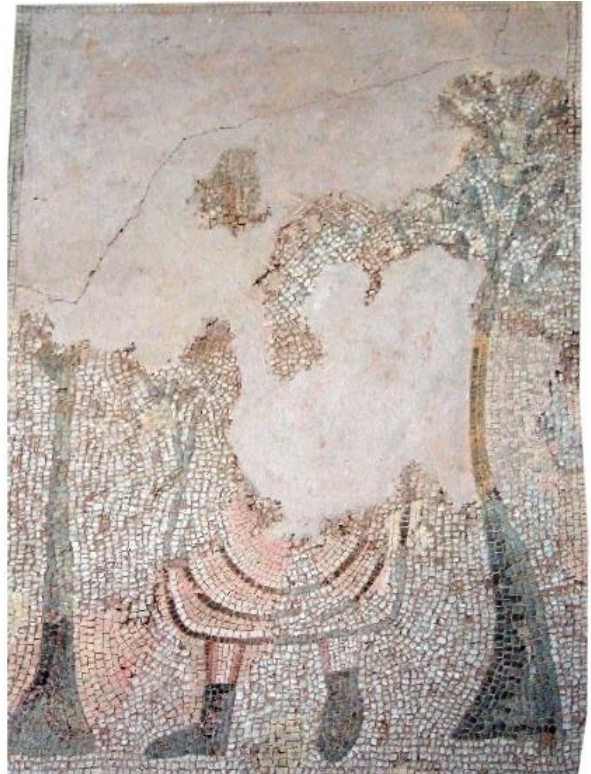




35.MOSAICO DE LAS CUATRO ESTACIONES/*HORAE* (PLAZA DE LA COMPAÑÍA).









36.MOSAICO DE EROS Y PSIQUE Y LAS ESTACIONES/HORAE (PLAZA DE LA CORREDERA).





37.MOSAICO DE LA GORGONA MEDUSA (PLAZA DE LA CORREDERA).

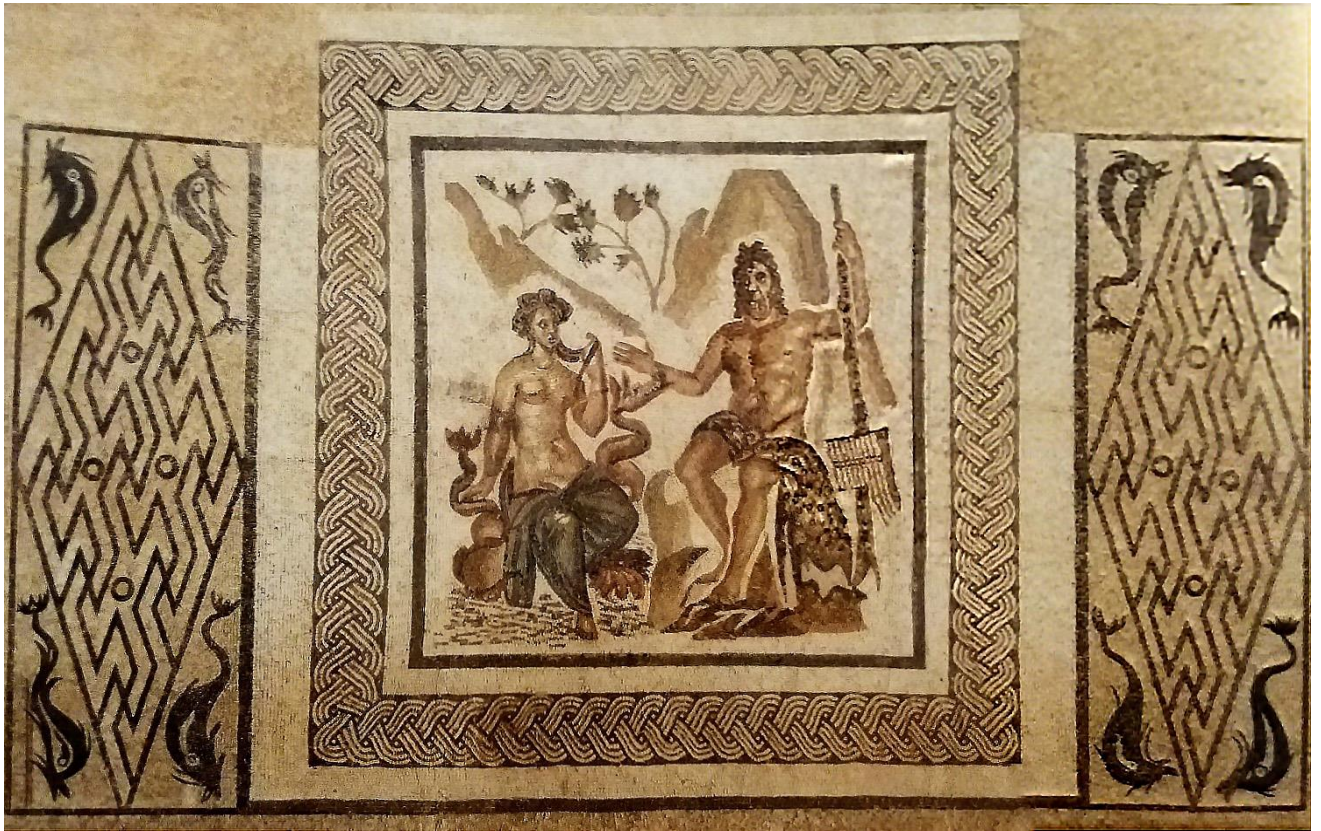




38.MOSAICO DE OCÉANO (PLAZA DE LA CORREDERA).



39.MOSAICO DE POLIFEMO Y GALATEA (PLAZA DE LA CORREDERA).

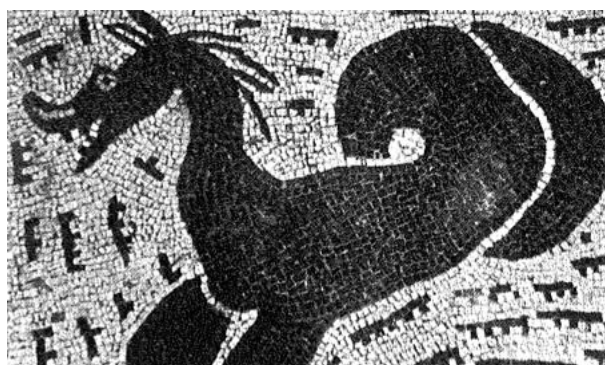
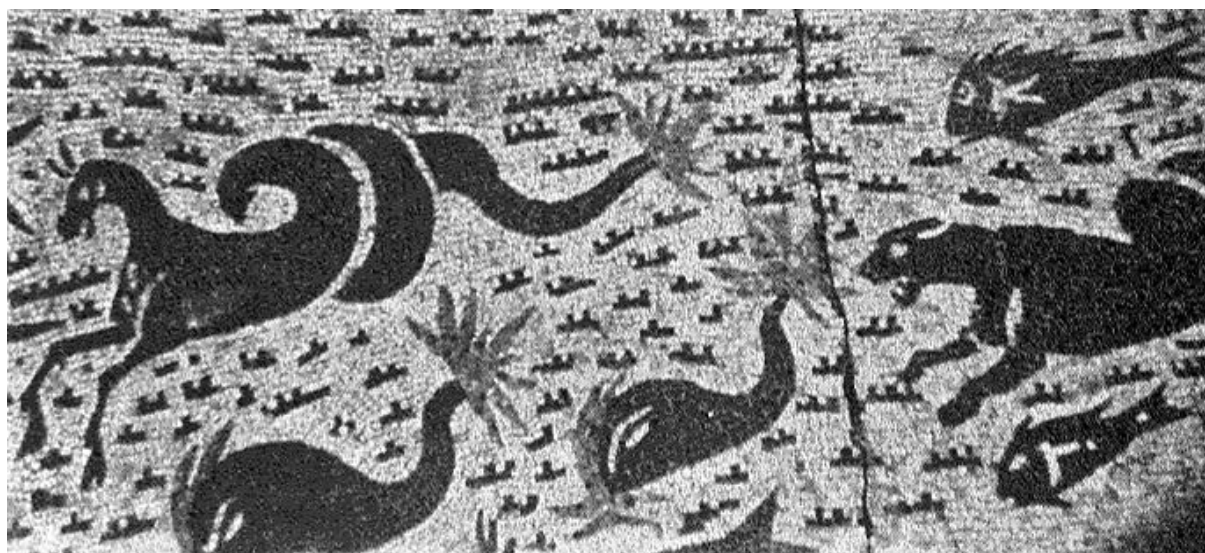
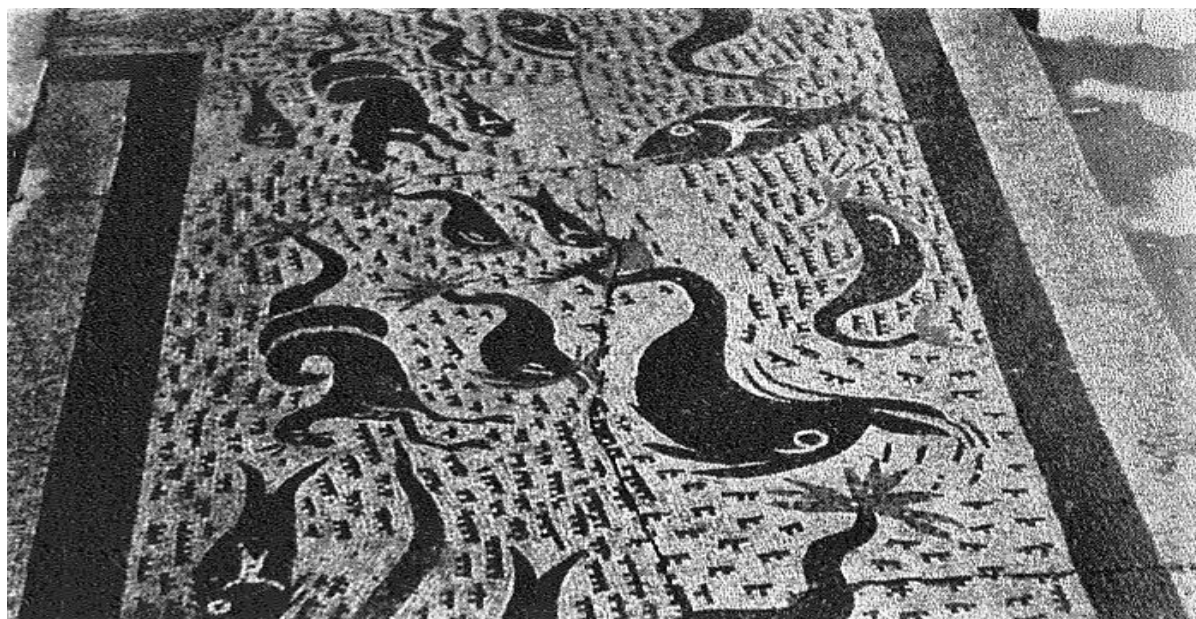




40.MOSAICO CON EL *THIASUS* DE NEPTUNO (PLAZA DE LA CORREDERA).









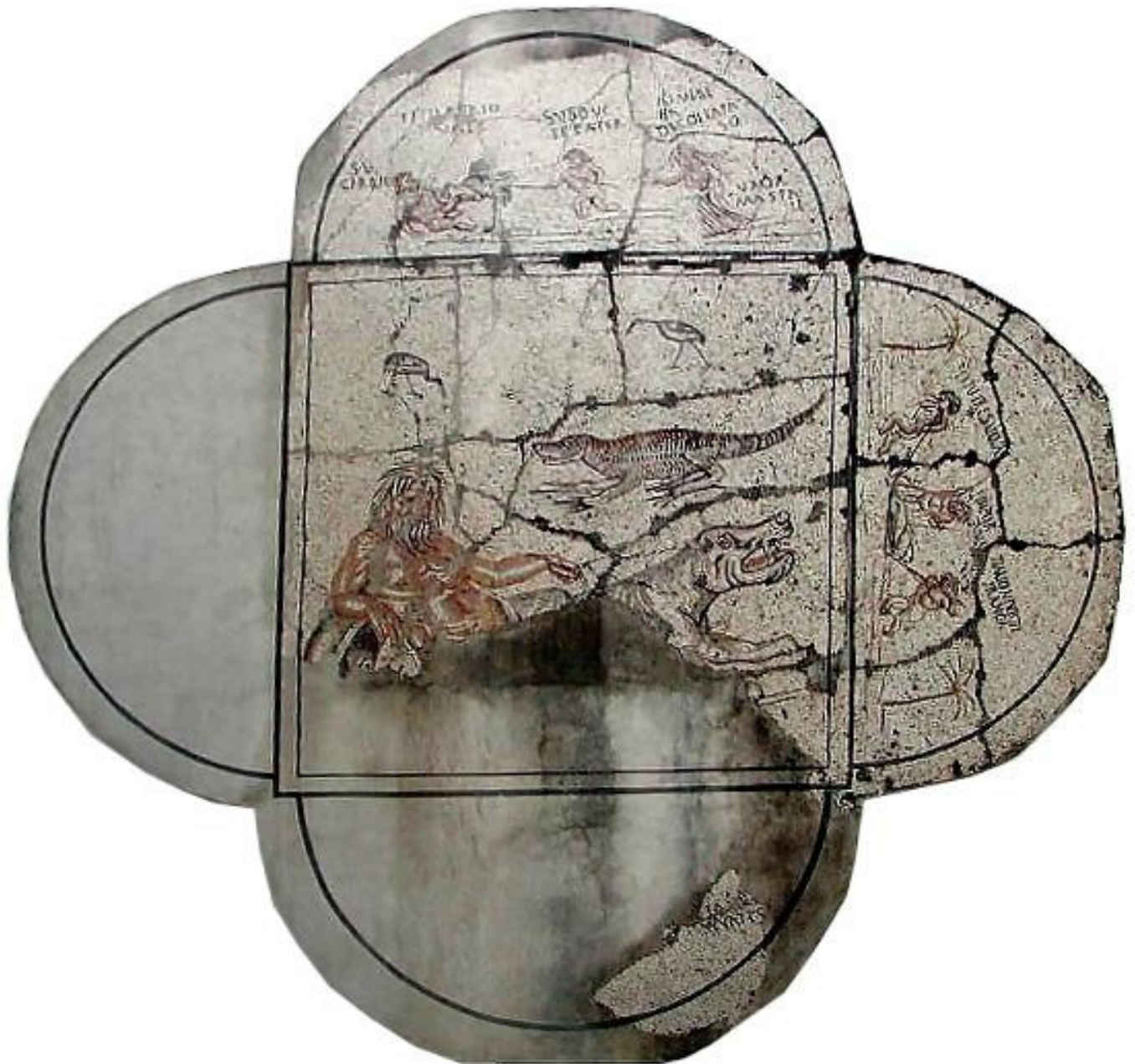
41.MOSAICO BÁQUICO: LA CONQUISTA Y TRIUNFO SOBRE LA INDIA (VILLA ROMANA DE FUENTE ÁLAMO, PUENTE GENIL).





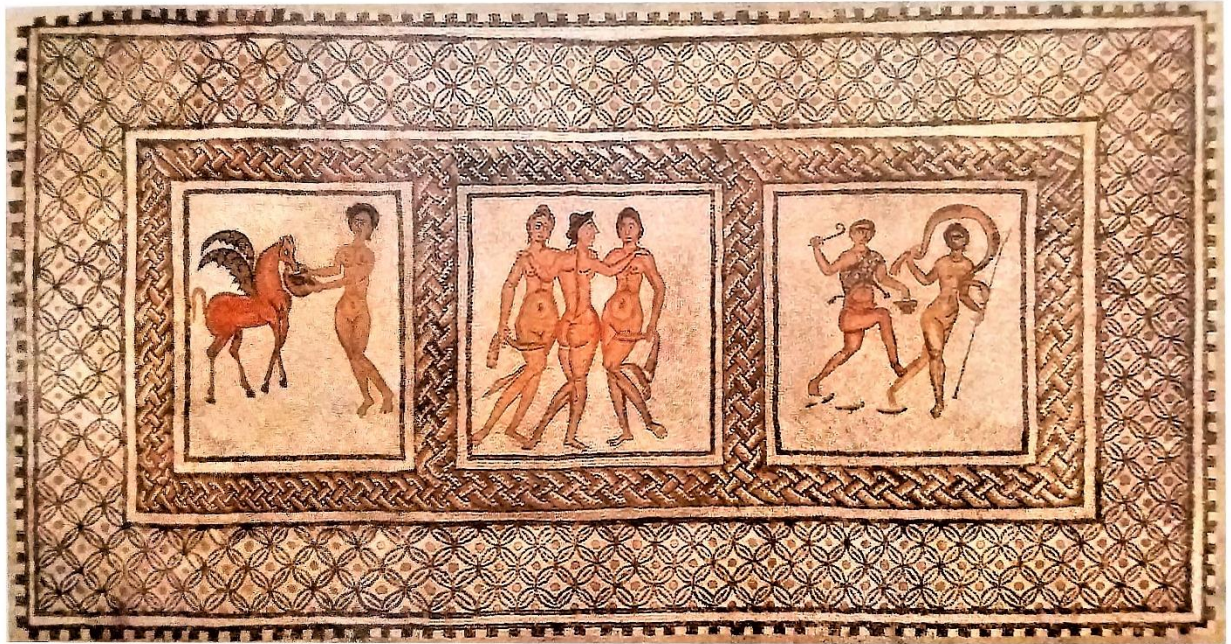


42.MOSAICO DEL NILO Y LOS PIGMEOS (VILLA ROMANA DE FUENTE ÁLAMO, PUENTE GENIL).



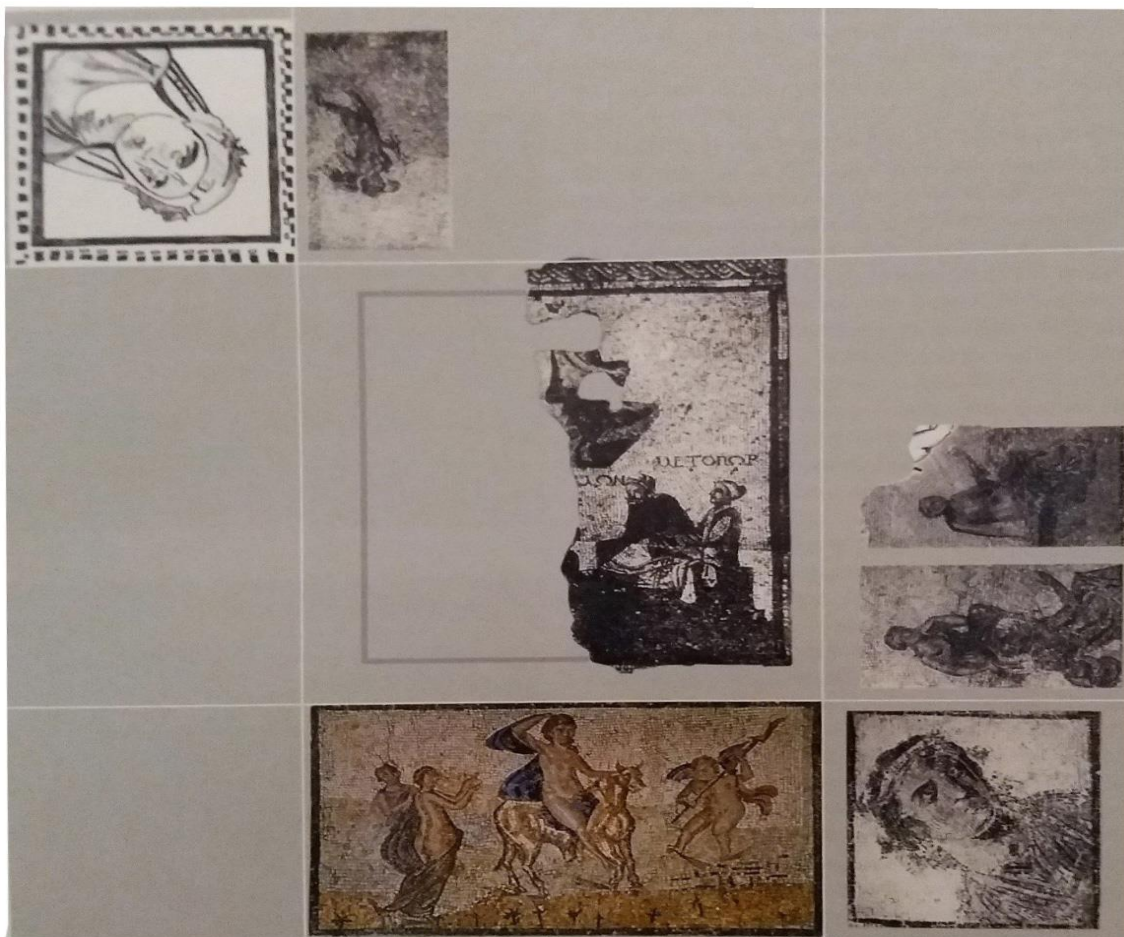


43. MOSAICO CON NINFA Y PEGASO/ TRES GRACIAS O *GRATIAE*/ SÁTIRO Y MÉNADE (VILLA ROMANA DE FUENTE ÁLAMO, PUENTE GENIL).





44. MOSAICO DEL RAPTO DE EUROPA (FERNÁN NÚÑEZ, CAMPIÑA BAJA).



45.MOSAICO DE LAS MUSAS. **PERDIDO**. (MONTEMAYOR)



46.MOSAICO DE LA LOBA CAPITOLINA Y LOS GEMELOS RÓMULO Y REMO  
(FINCA DE LA VALENZONEJA, ALCOLEA).





47.MOSAICO DE TESEO Y EL MINOTAURO (FINCA DE LA VALENZONEJA, ALCOLEA).





48.MOSAICO DEL TRIUNFO DE BACO JUNTO A SU *THIASUS* (FINCA DE LA VALENZONEJA, ALCOLEA).





49.MOSAICO DEL TRIUNFO BÁQUICO (VILLA DE MITRA, FUENTE DE PIEDRAS, CABRA).







50.MOSAICO DEL BUSTO DE MINERVA (PROCEDENCIA DESCONOCIDA).



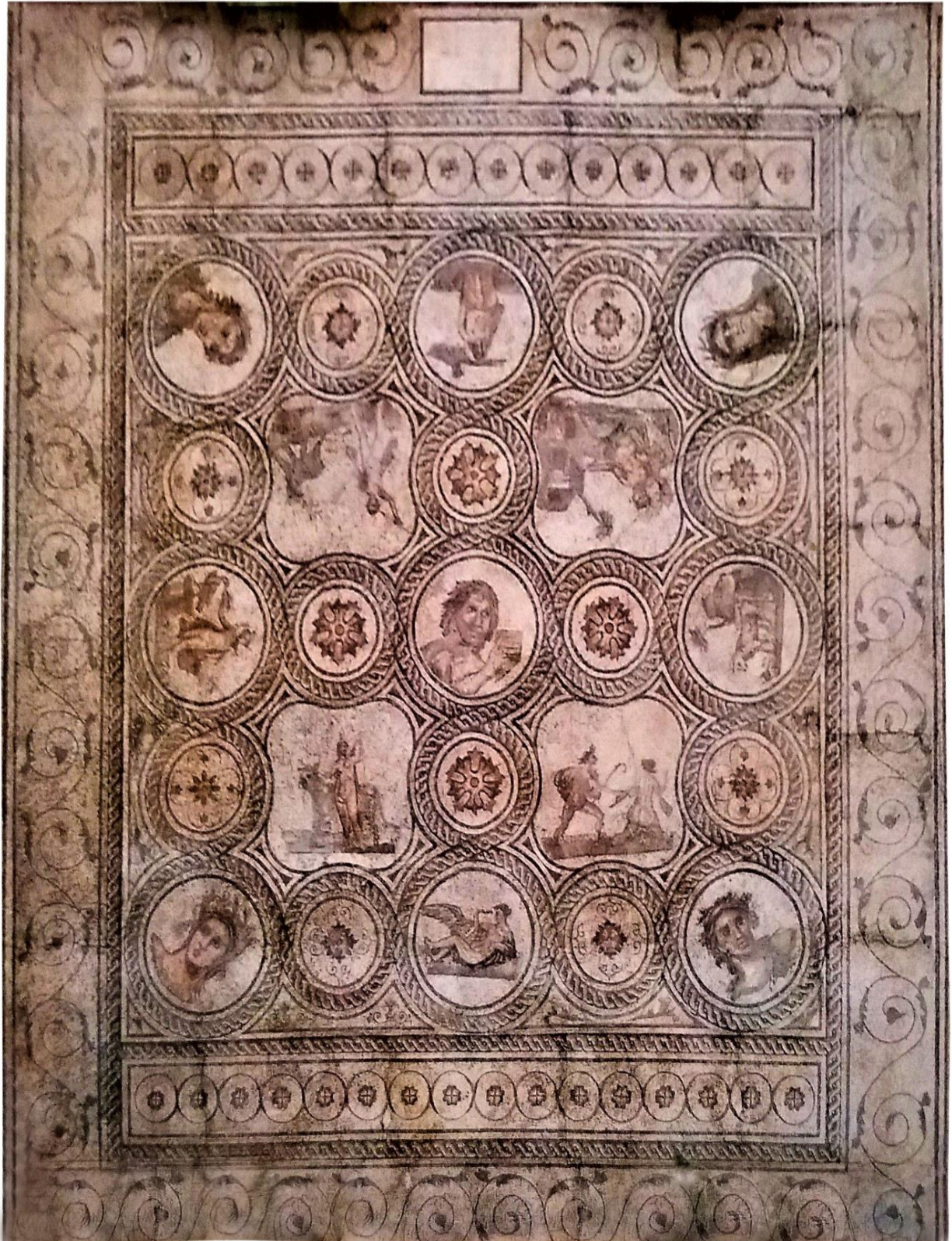
51.MOSAICO DE LA SIRENA (PROCEDENCIA DESCONOCIDA).





# SEVILLA.

52. MOSAICO DE LOS AMORES DE JÚPITER (ITÁLICA, SANTIPONCE).





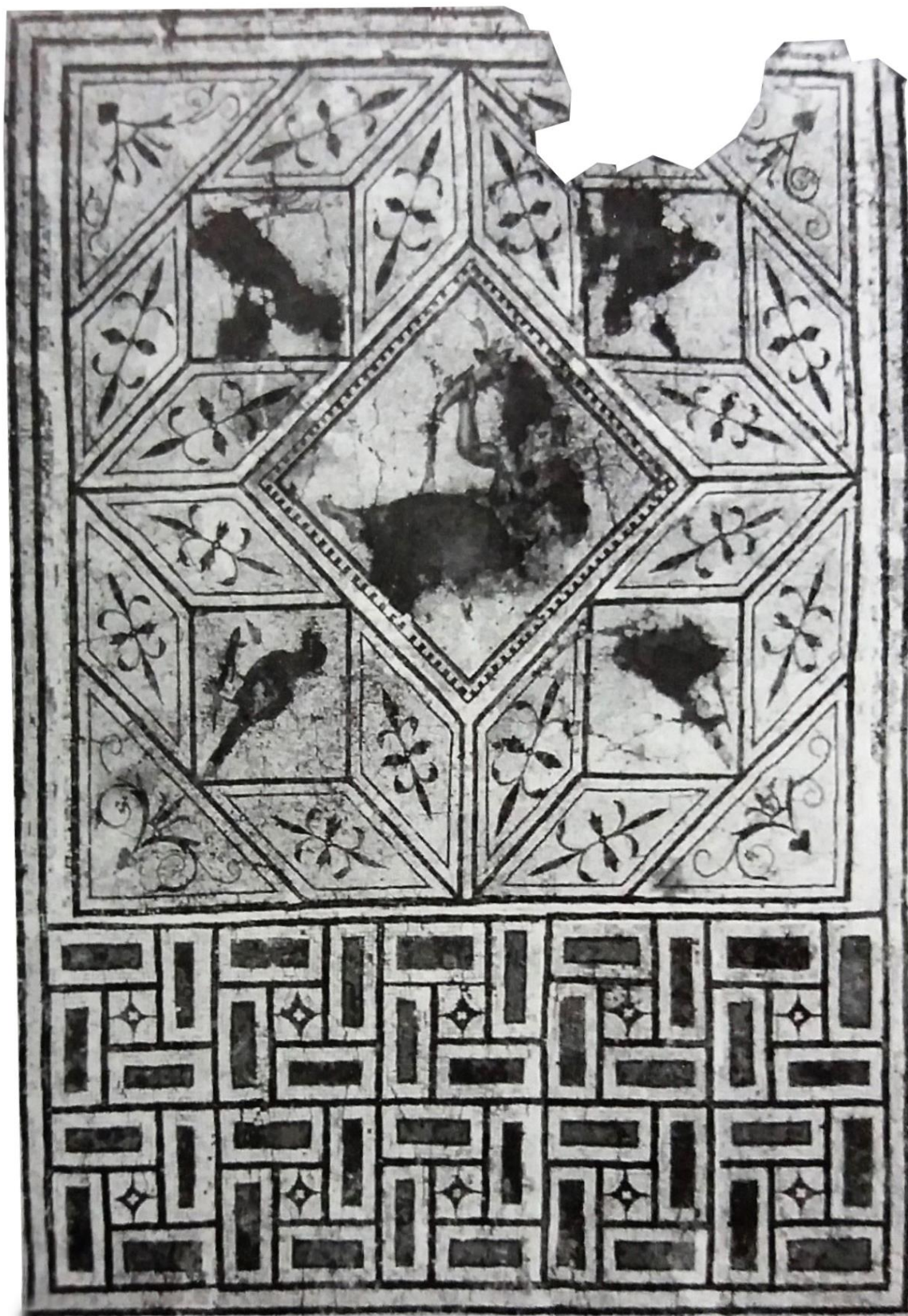








53.MOSAICO DEL RÍO AQUELOO (ITÁLICA, SANTIPONCE).





54.MOSAICO DE BACO (ITÁLICA, SANTIPONCE).







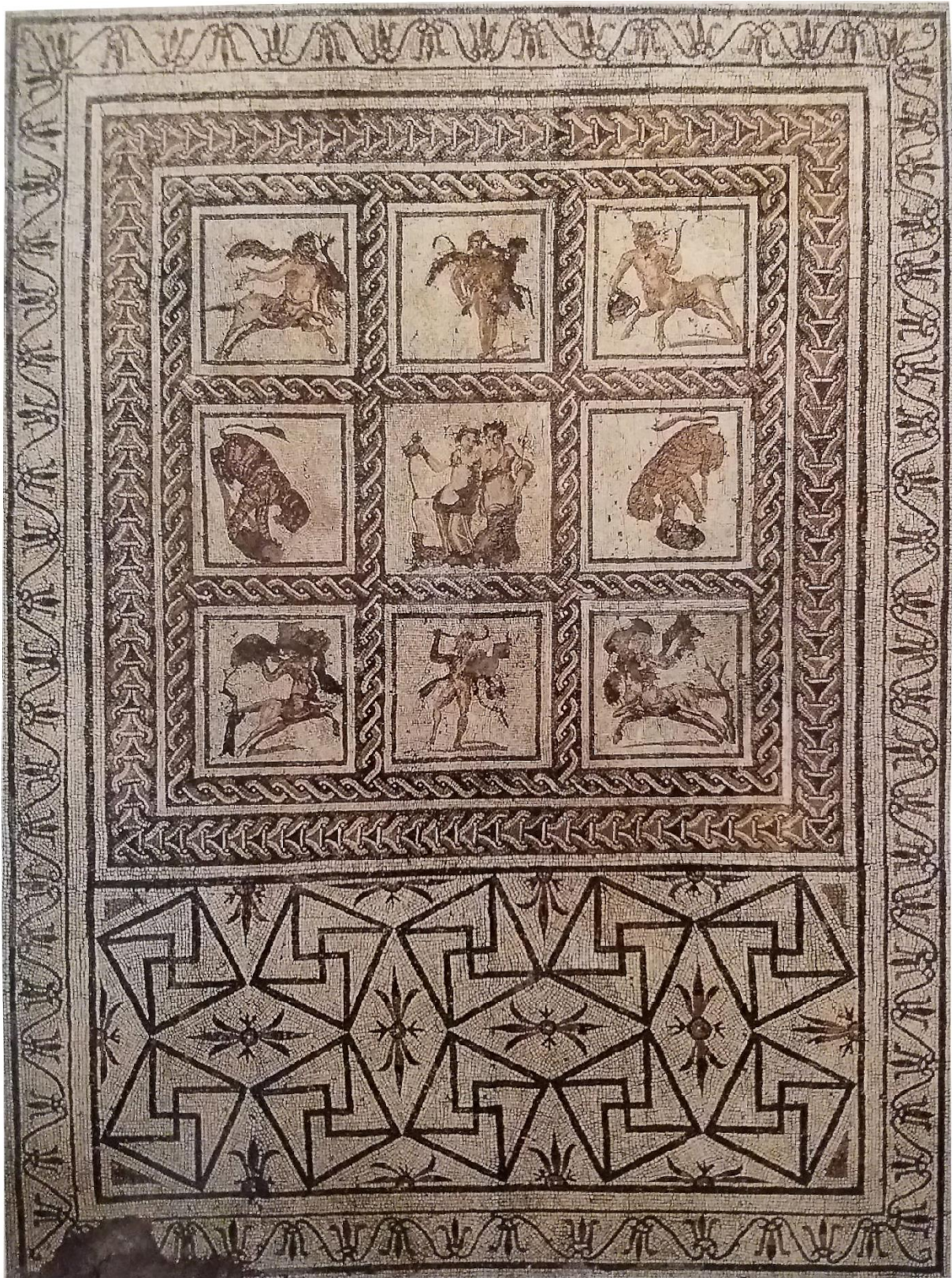


55.MOSAICO DE BACO (ITÁLICA, SANTIPONCE).





56.MOSAICO DE BACO Y ARIADNA (ITÁLICA, SANTIPONCE).



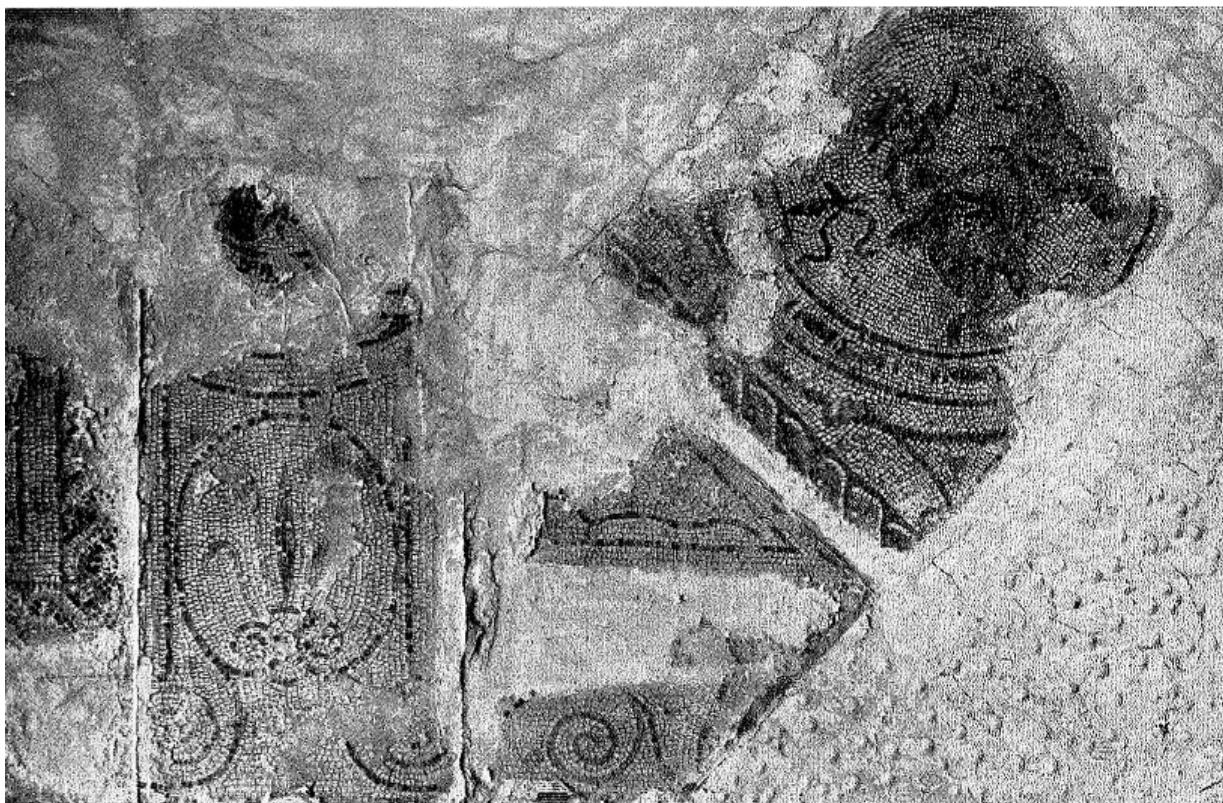


57.MOSAICO DE BACO Y SU *THIASUS* (ITÁLICA, SANTIPONCE).



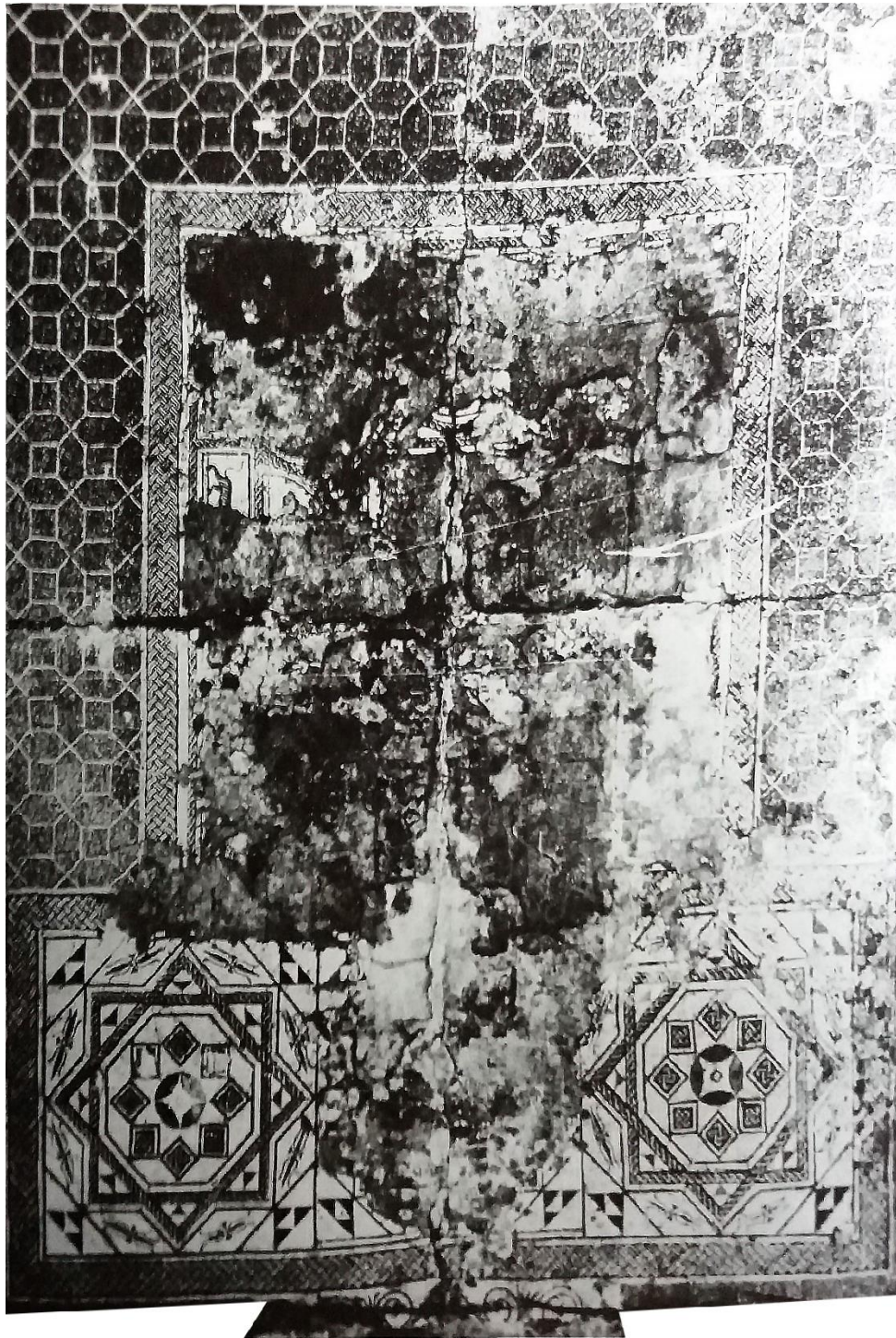


58.MOSAICO DE BACO *TIGERREITER* (ITÁLICA, SANTIPONCE).

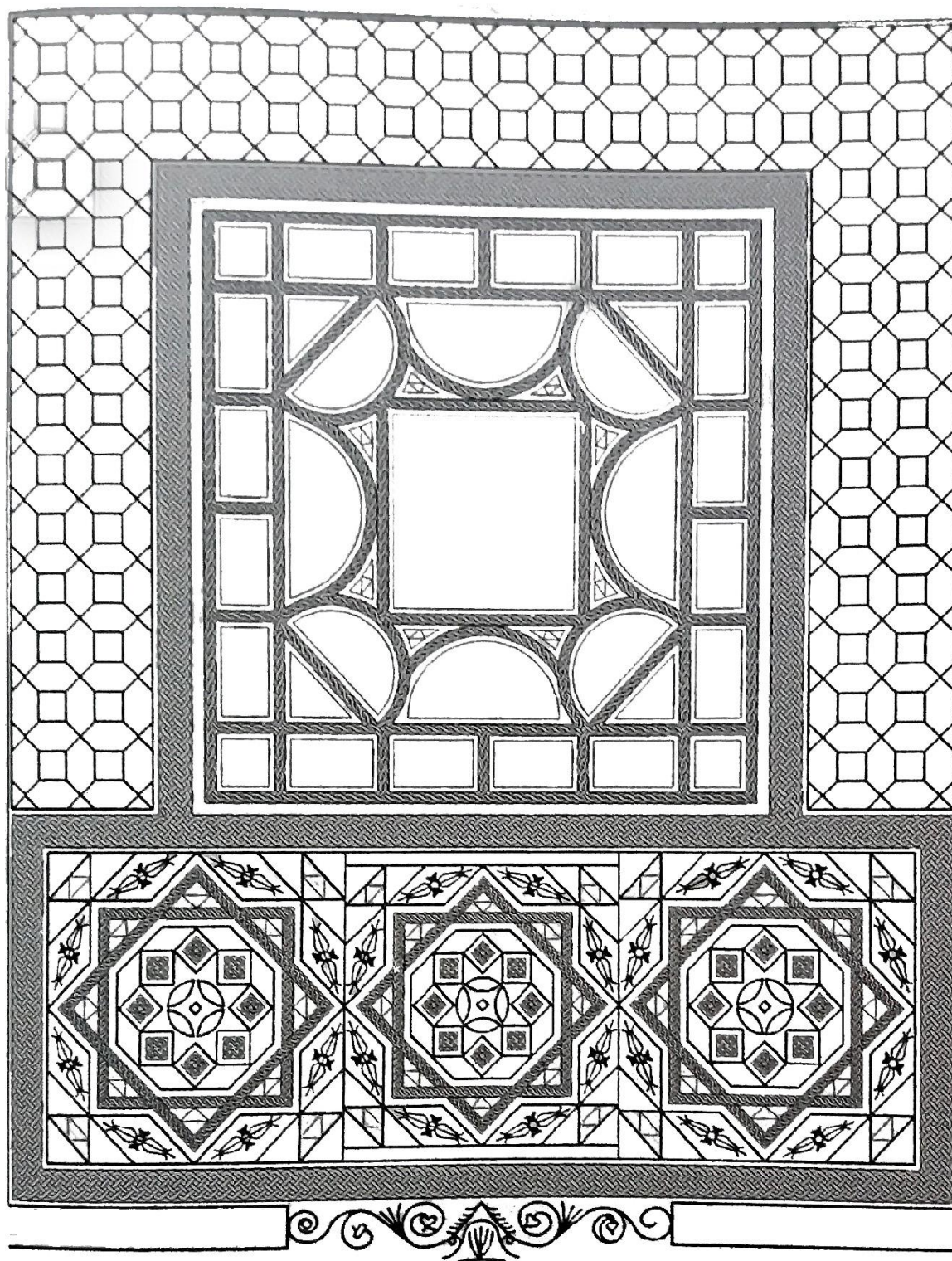




59.MOSAICO BÁQUICO (ITÁLICA, SANTIPONCE).







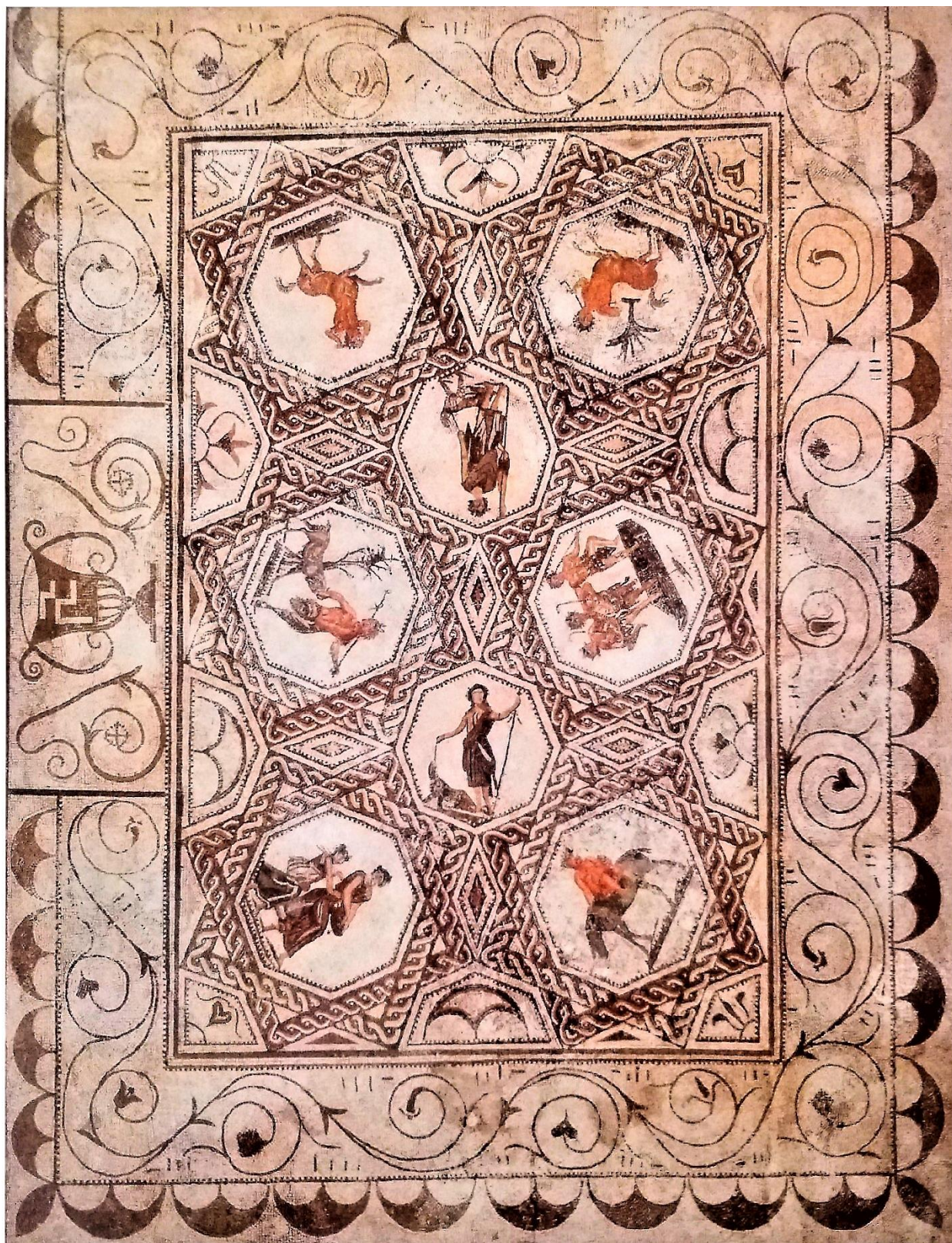


60.MOSAICO BÁQUICO (ITÁLICA, SANTIPONCE).



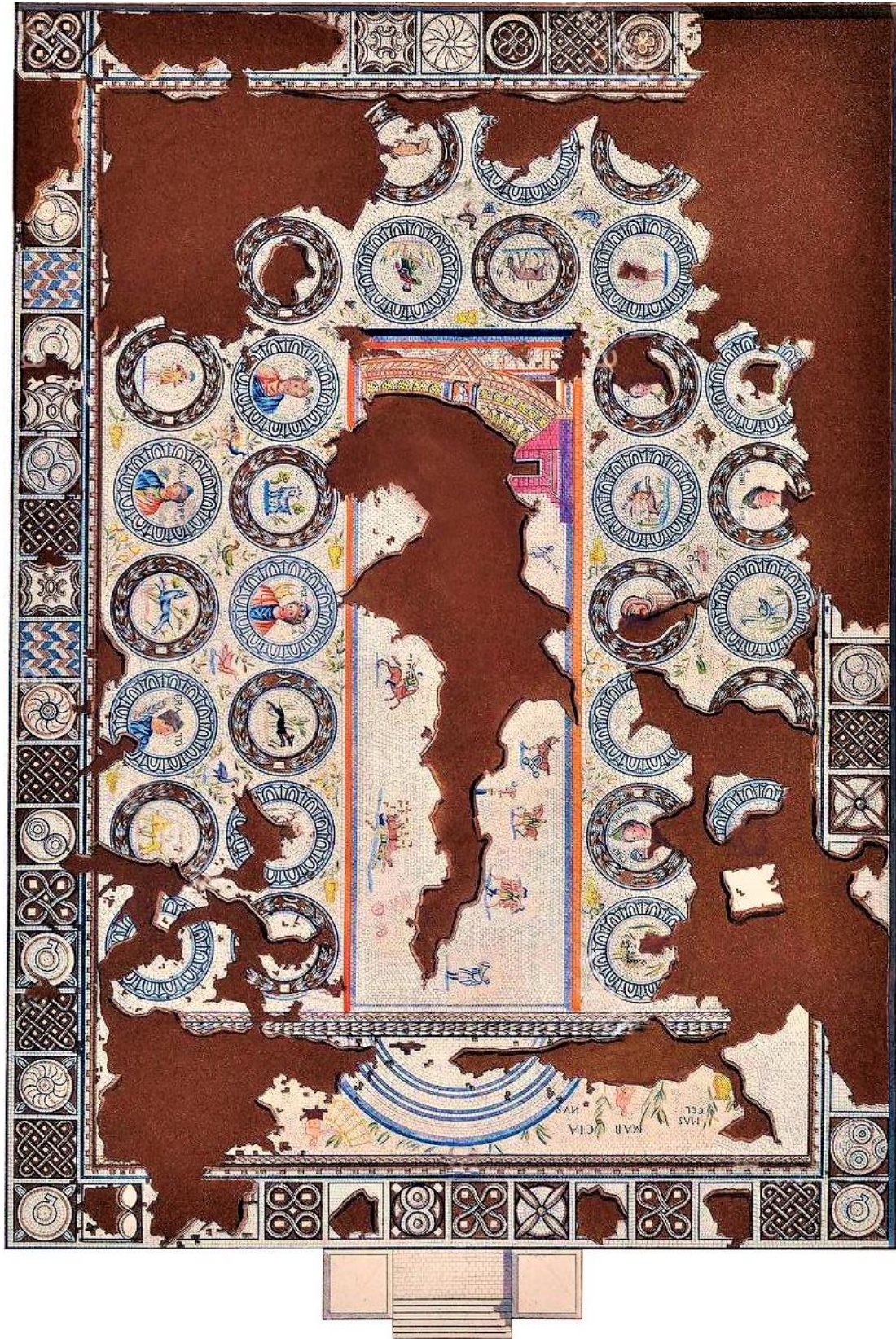


61.MOSAICO BÁQUICO (ITÁLICA, SANTIPONCE).





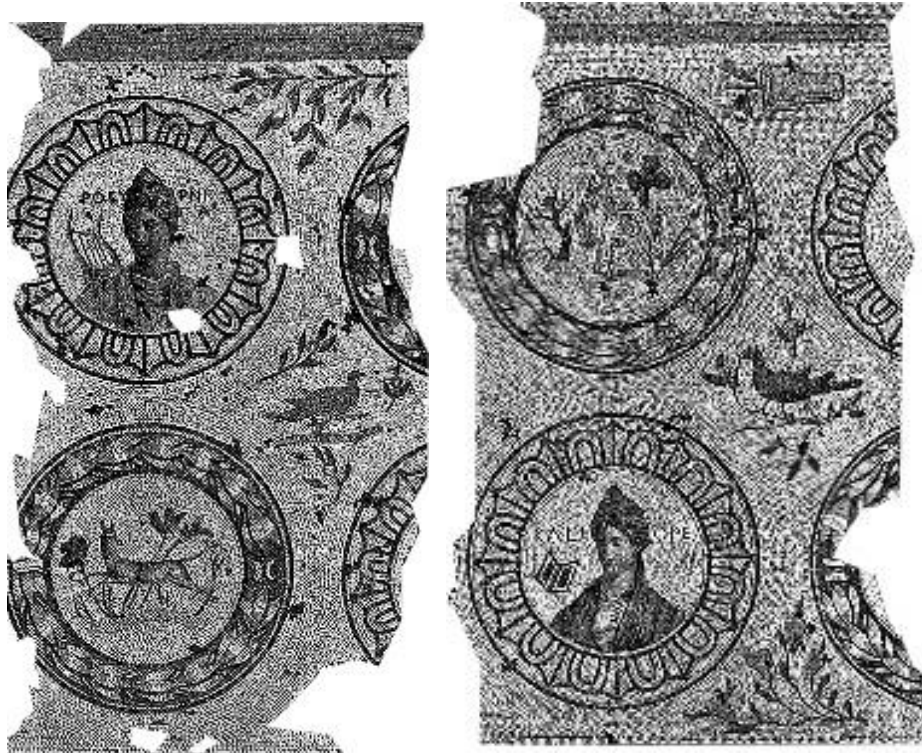
62.MOSAICO DEL CIRCO Y LAS MUSAS (ITÁLICA, SANTIPONCE).









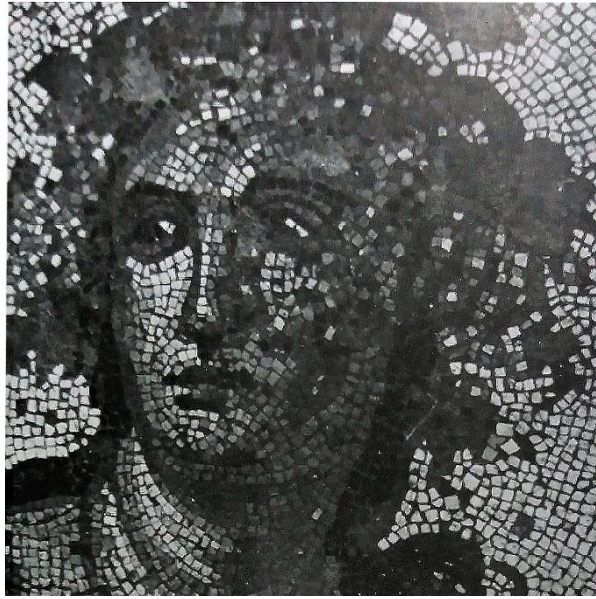




63.MOSAICO DE LAS ESTACIONES/*HORAE* (ITÁLICA, SANTIPONCE).









64.MOSAICO DE LAS ESTACIONES/*HORAE* (ITÁLICA, SANTIPONCE).





65.MOSAICO DE LAS ESTACIONES/*HORAE* DE YBARRA (ITÁLICA, SANTIPONCE).





66.MOSAICO DE LA GORGONA MEDUSA (ITÁLICA, SANTIPONCE).

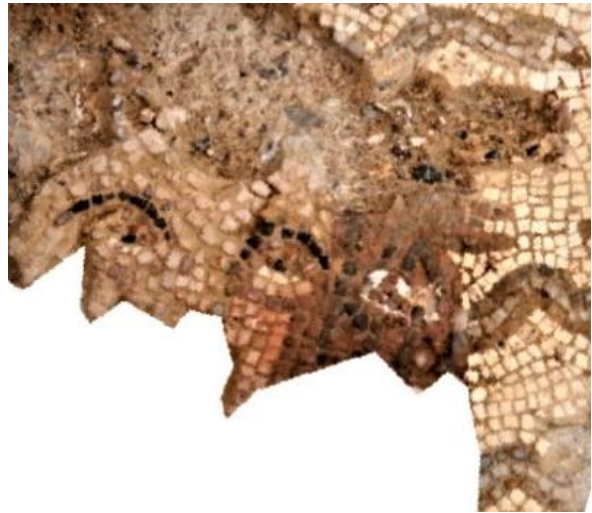
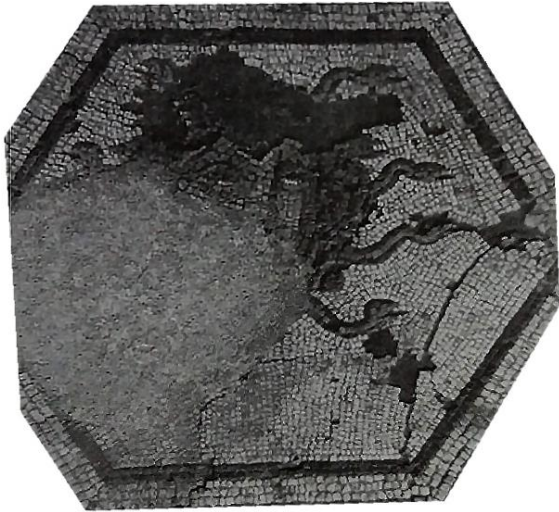




67.MOSAICO DE LA GORGONA MEDUSA (ITÁLICA, SANTIPONCE).





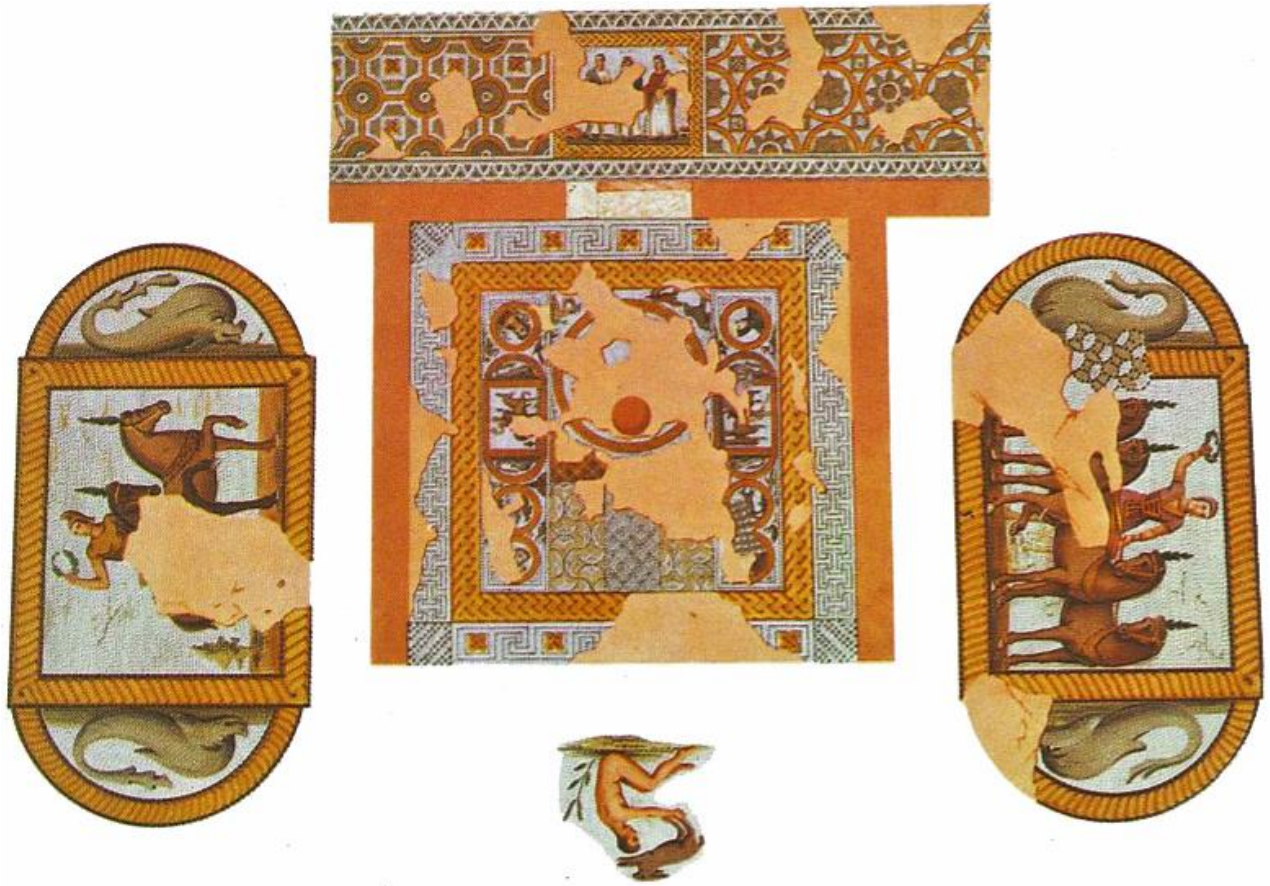


68.MOSAICO DE LA GORGONA MEDUSA (ITÁLICA, SANTIPONCE).





69.MOSAICO ‘EL GRANDE’ (ITÁLICA, SANTIPONCE).



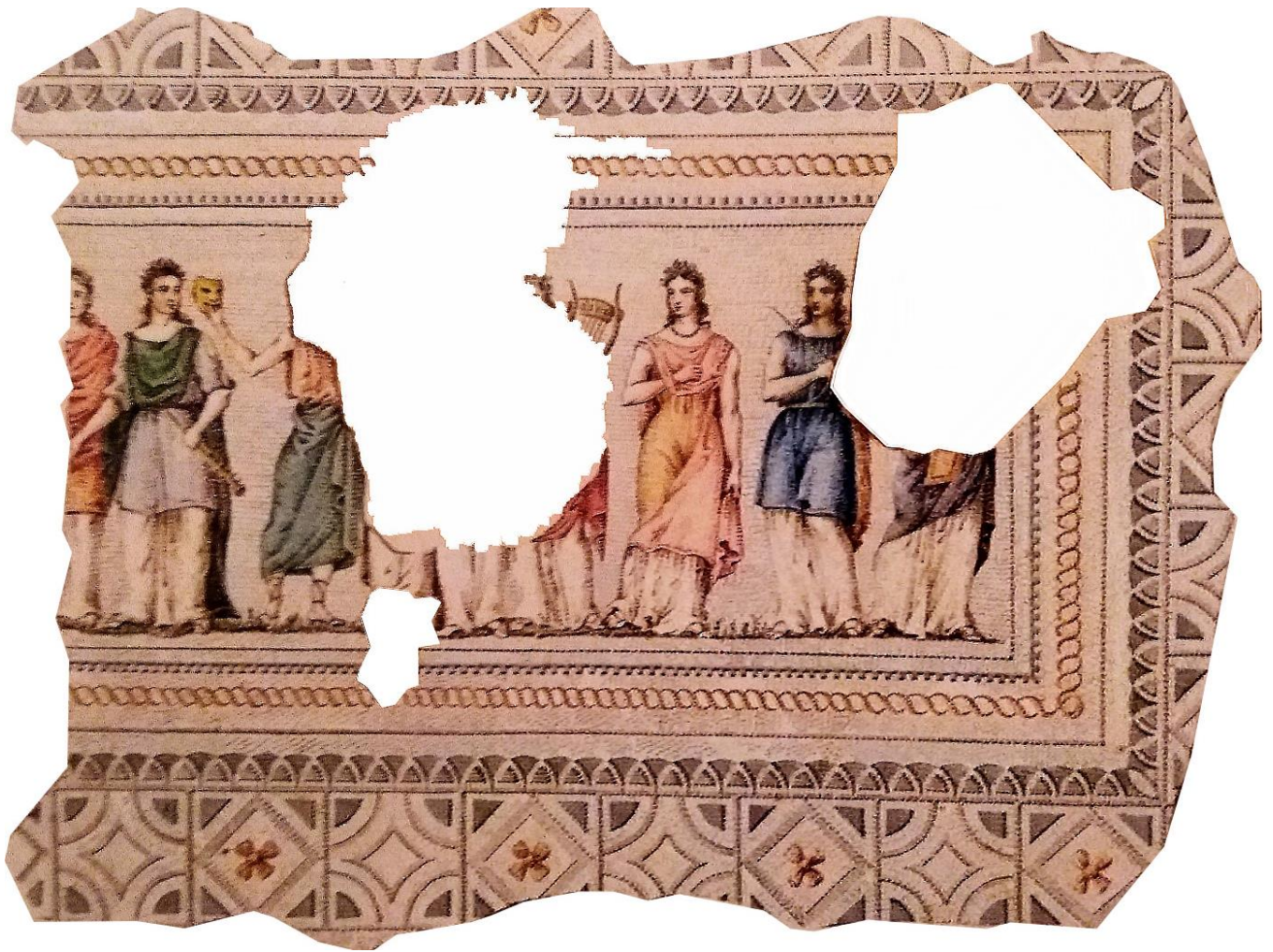


70.MOSAICO DE HYLAS Y LAS NINFAS (ITÁLICA, SANTIPONCE).

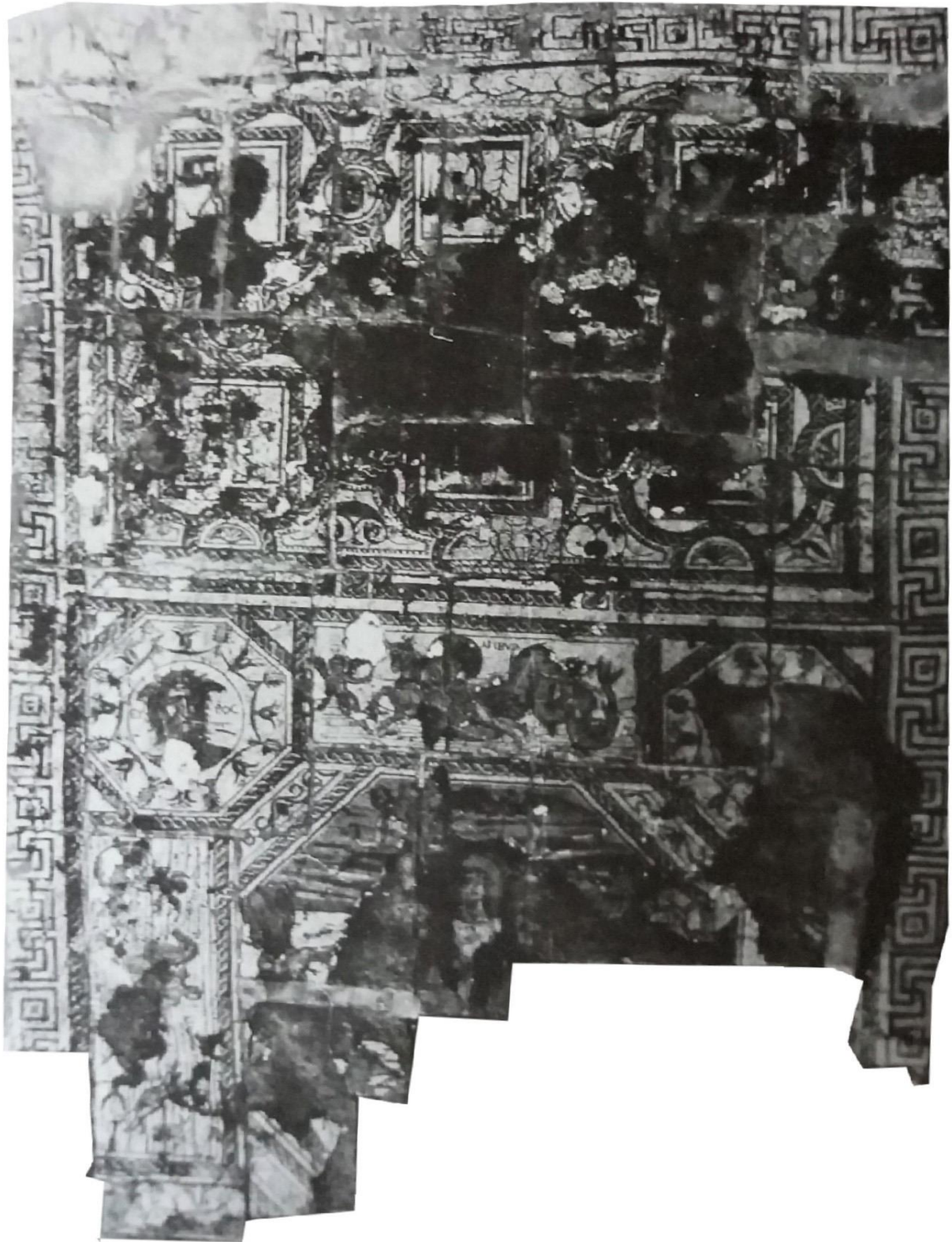




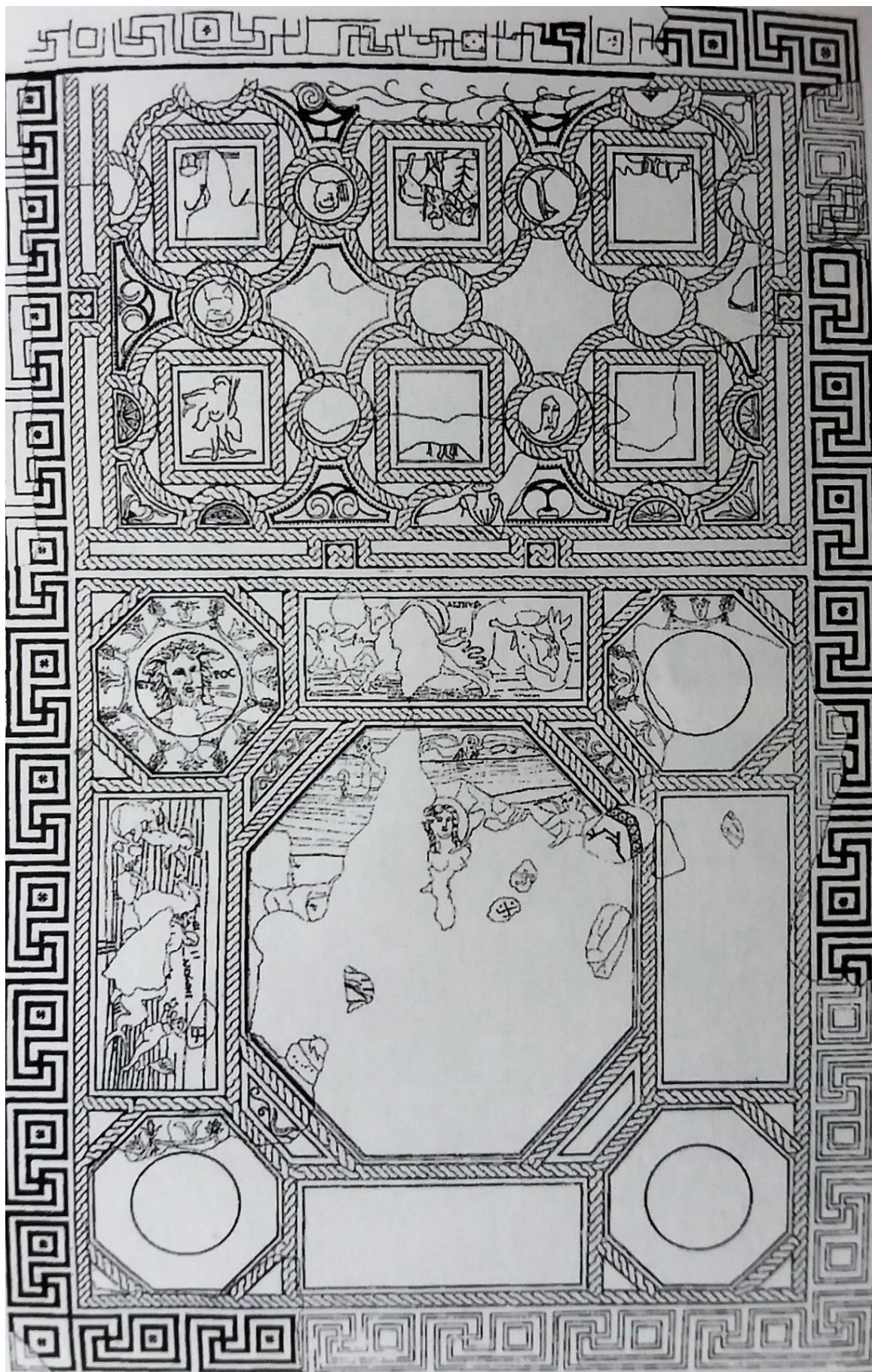
71.MOSAICO DE LAS MUSAS (ITÁLICA, SANTIPONCE).



72.MOSAICO DEL NACIMIENTO DE VENUS (ITÁLICA, SANTIPONCE).



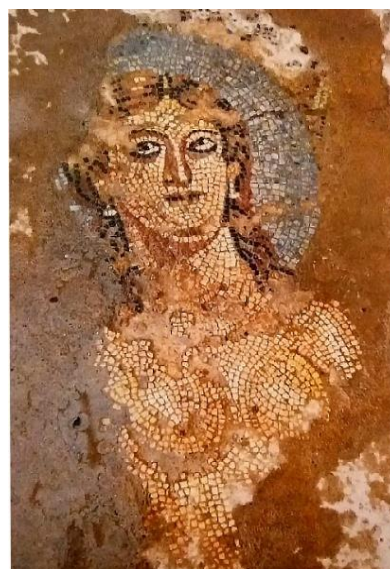














73.MOSAICO DE NEPTUNO (ITÁLICA, SANTIPONCE).





74.MOSAICO DE ORFEO Y LOS PÁJAROS (ITÁLICA, SANTIPONCE).



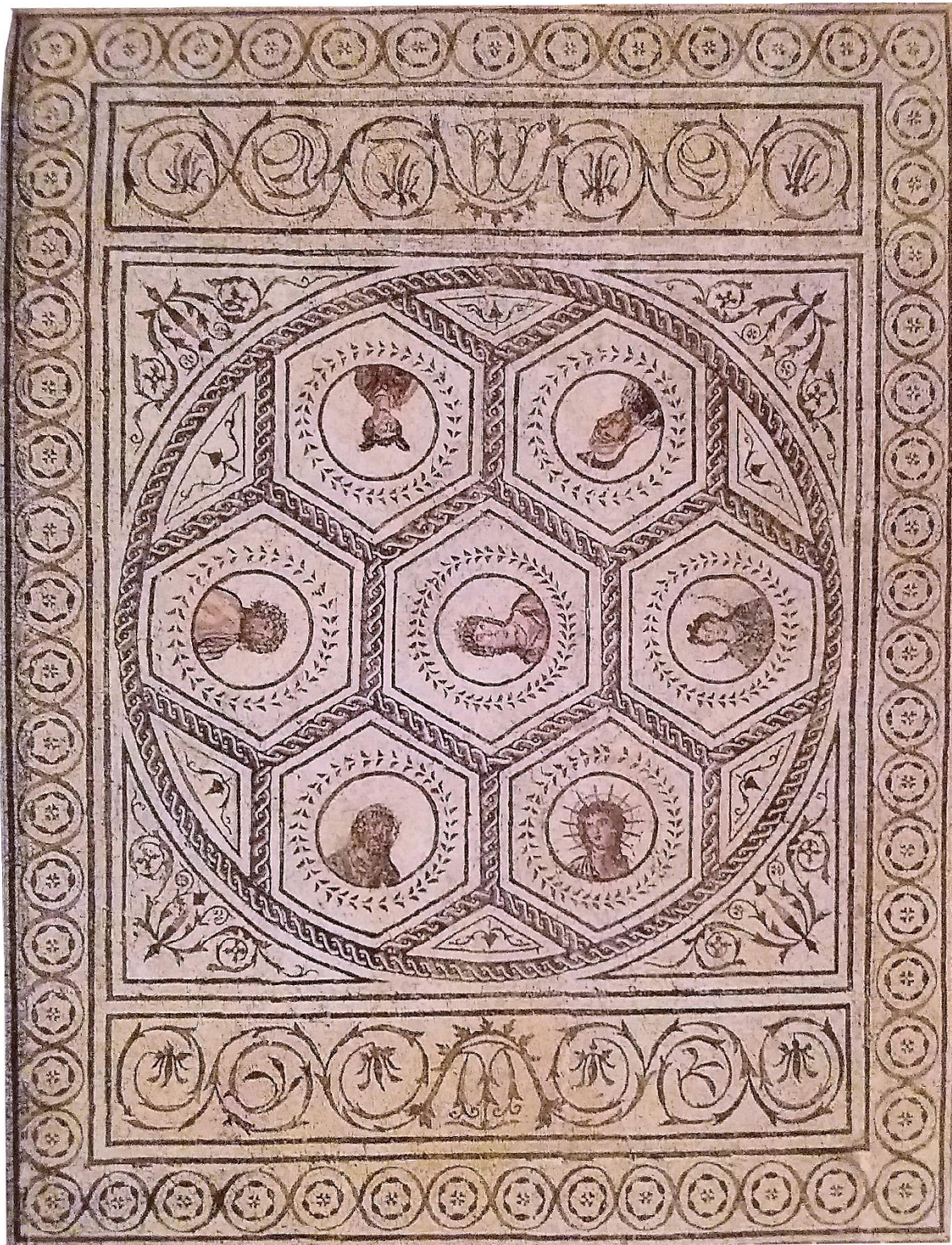


75.MOSAICO DE LOS PIGMEOS (ITÁLICA, SANTIPONCE).





76.MOSAICO DEL PLANETARIO (ITÁLICA, SANTIPONCE).

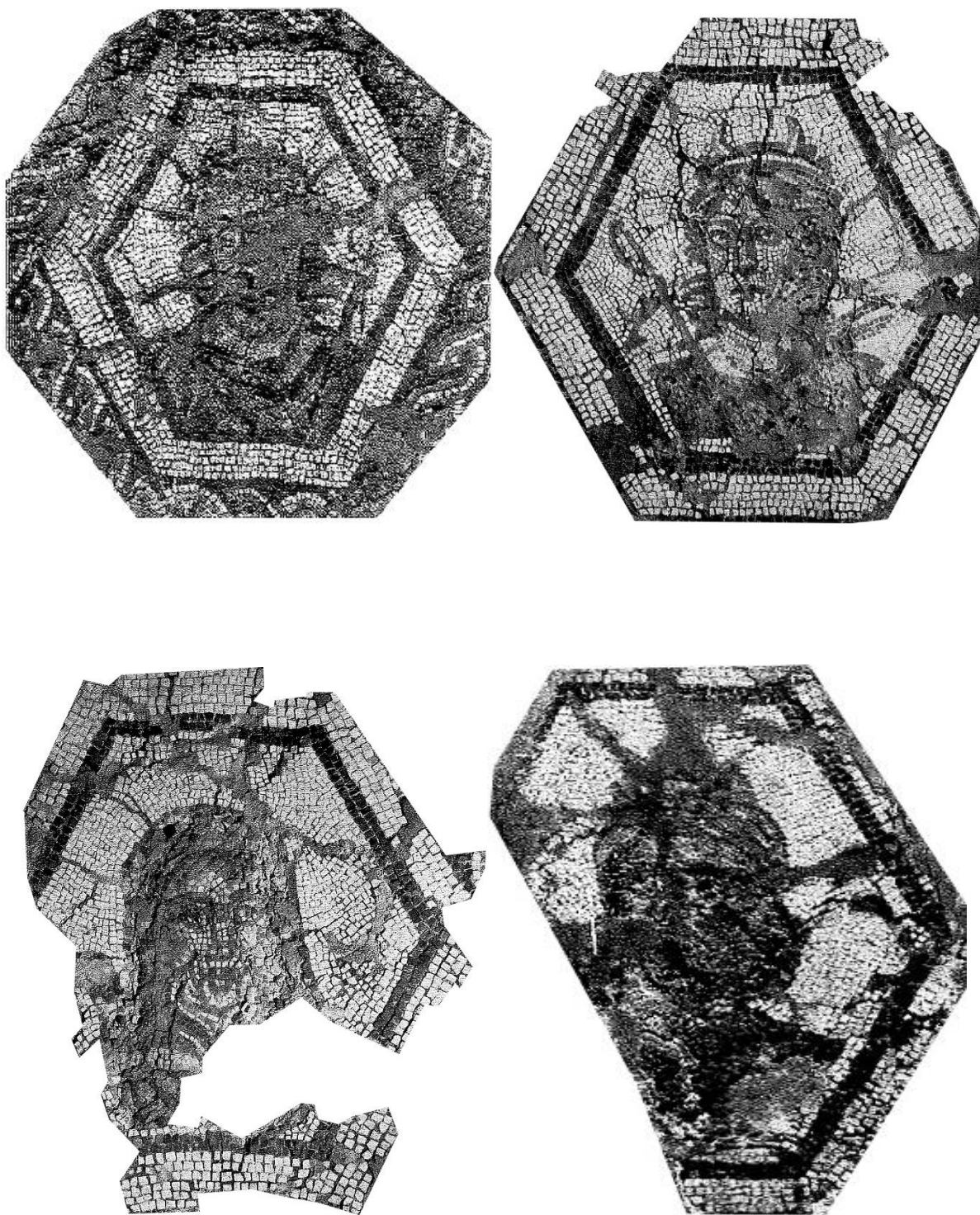








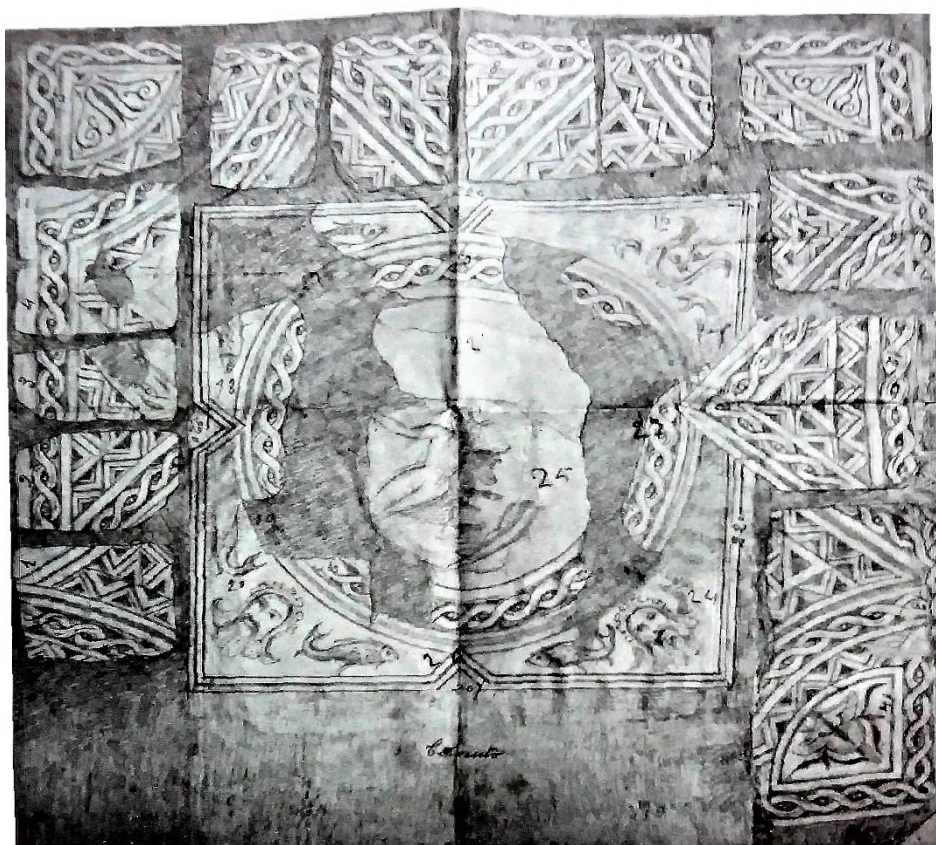
77.MOSAICO DE LOS PLANETAS (ITÁLICA, SANTIPONCE).





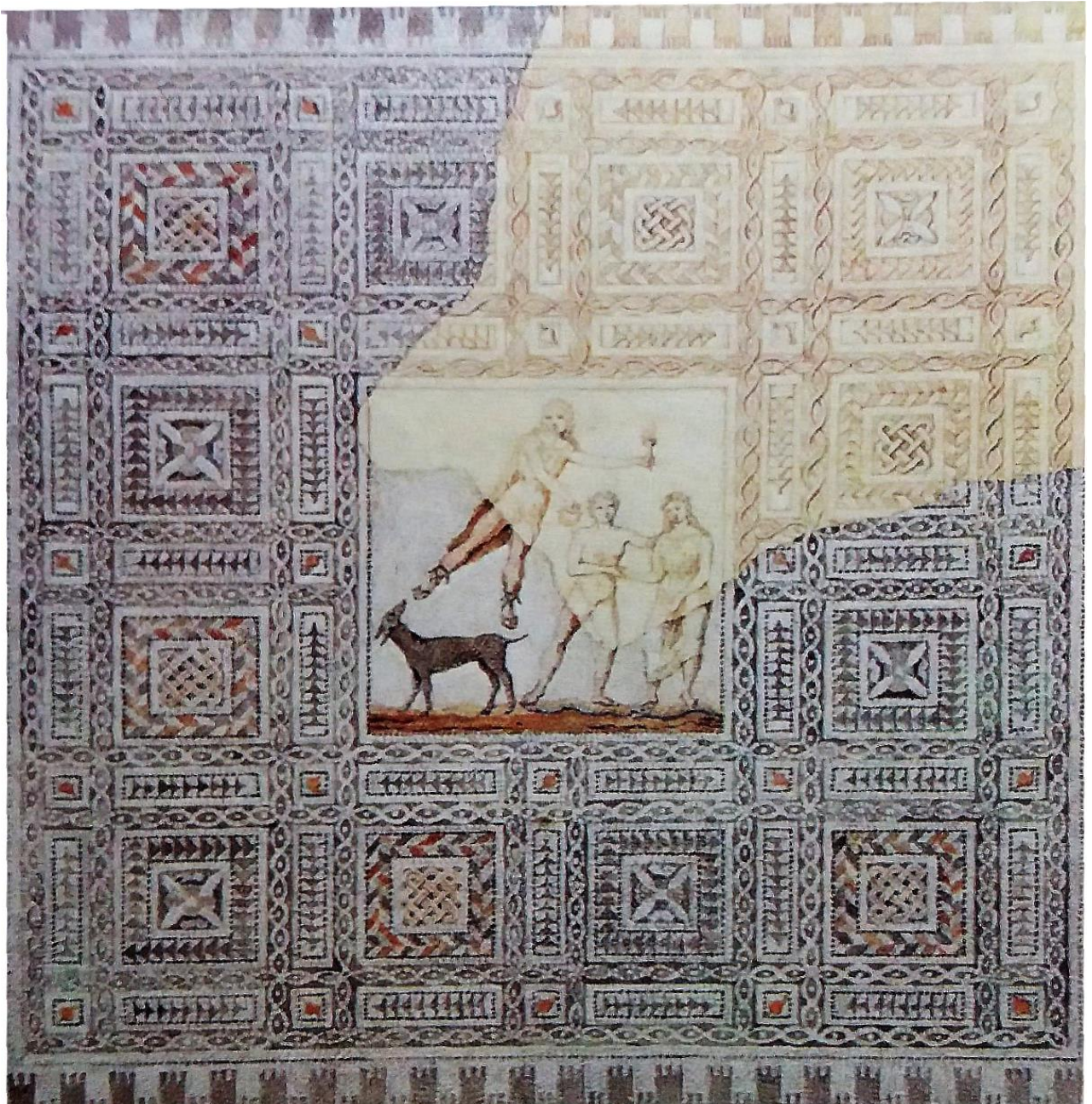
78.MOSAICO DEL RAPTO DE EUROPA (ITÁLICA, SANTIPONCE).





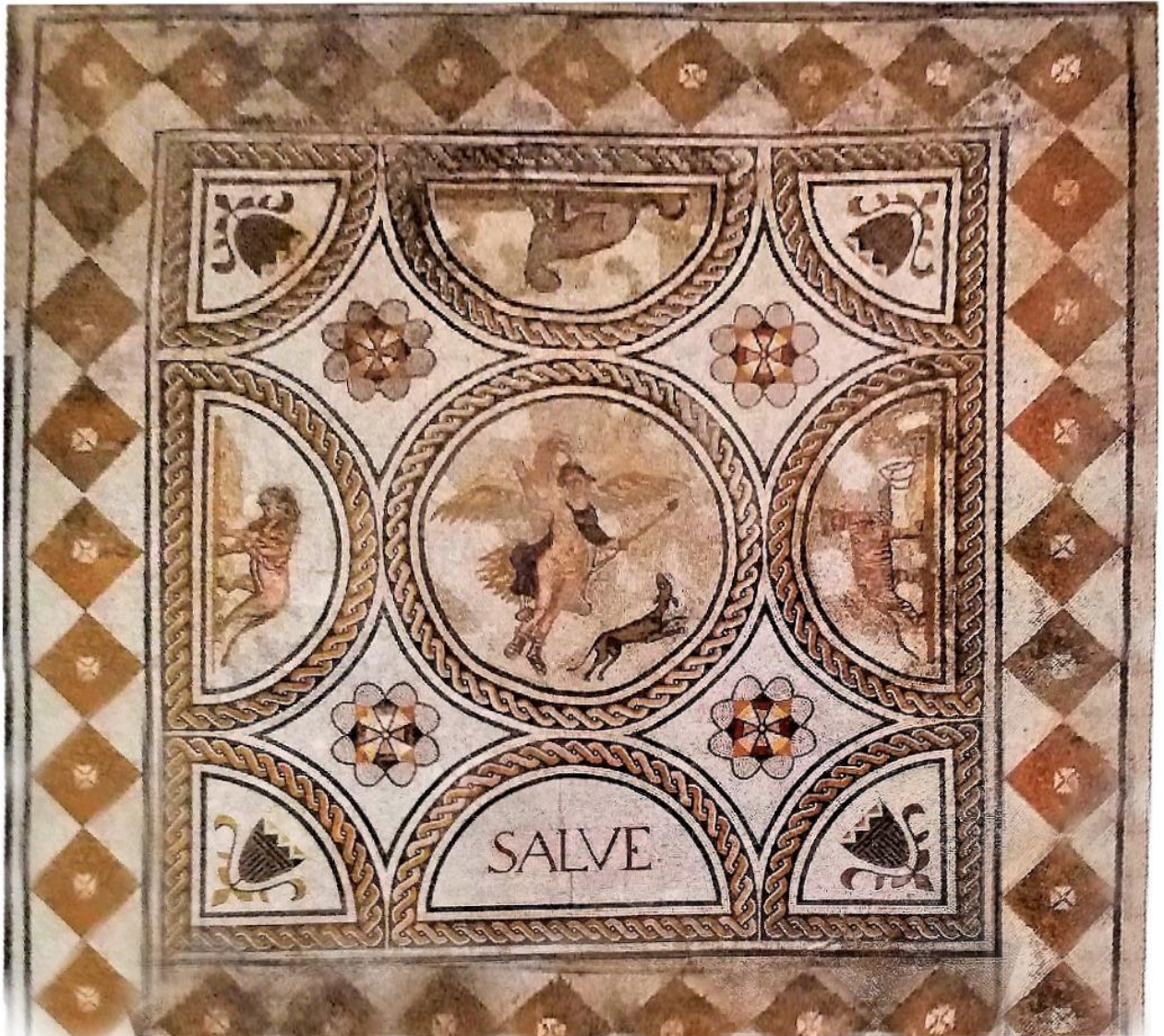


79.MOSAICO RAPTO GANIMEDES (ITÁLICA, SANTIPONCE).





80.MOSAICO DEL RAPTO DE GANIMEDES (ITÁLICA, SANTIPONCE).





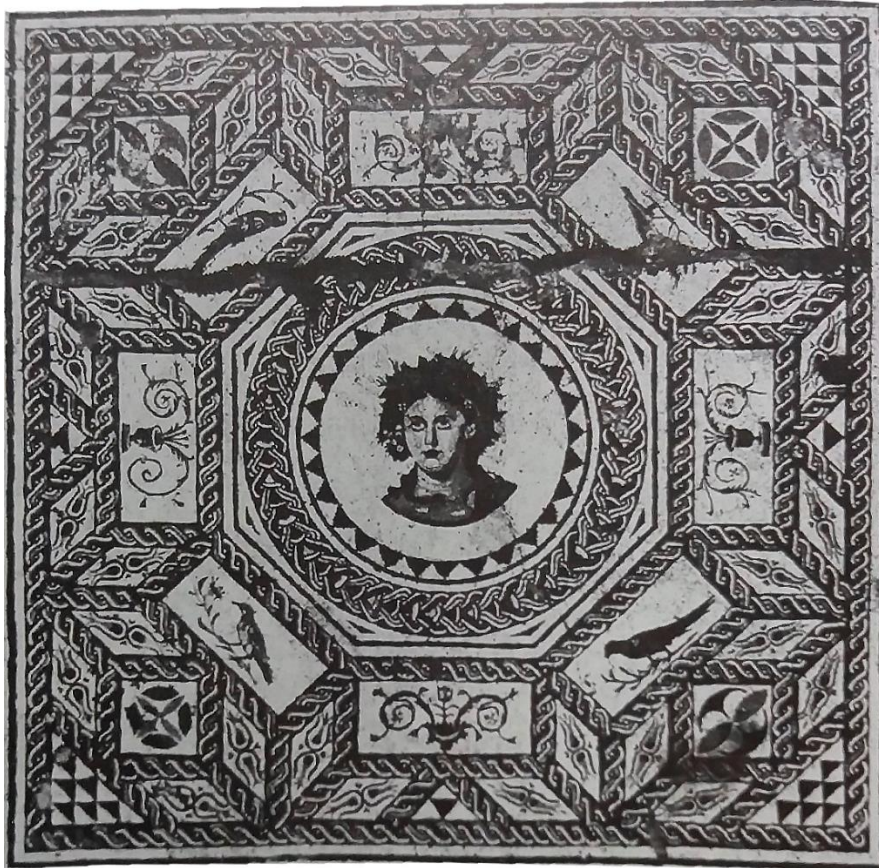




81.MOSAICO DE TELLUS (ITÁLICA, SANTIPONCE).

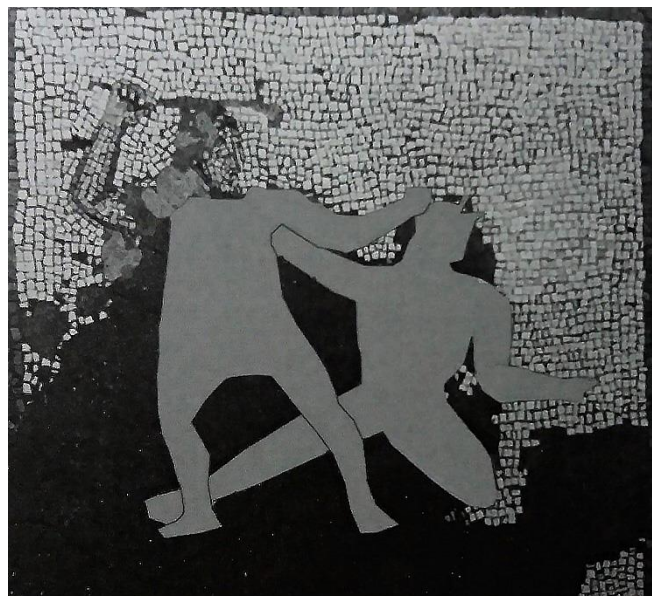






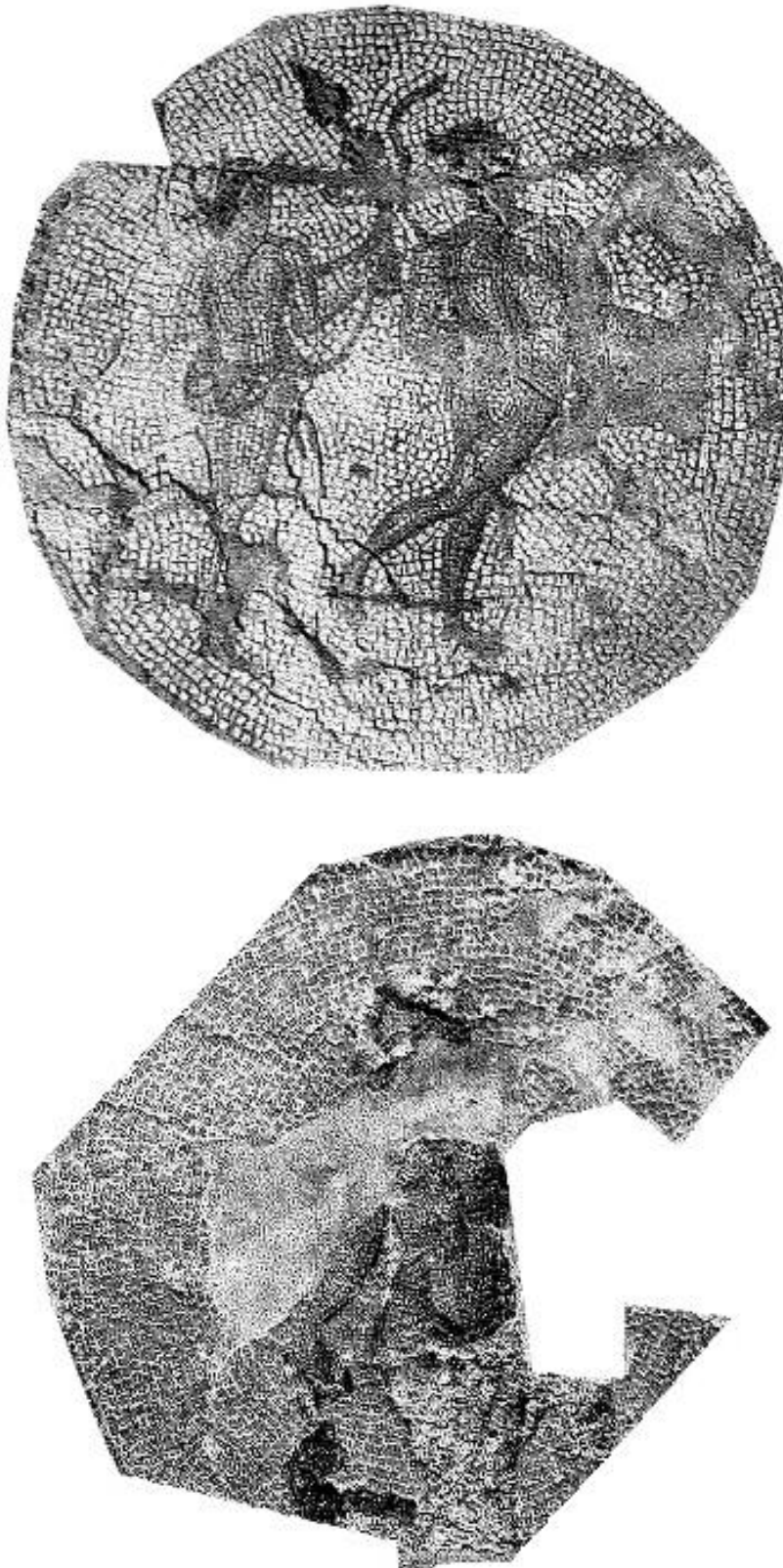


82.MOSAICO DE TESEO Y EL MINOTAURO EN EL LABERINTO (ITÁLICA, SANTIPONCE).





83.MOSAICO CON *THIASUS* BÁQUICO (ITÁLICA, SANTIPONCE).



84.MOSAICO DE LOS TRITONES EN FUENTE (ITÁLICA, SANTIPONCE).



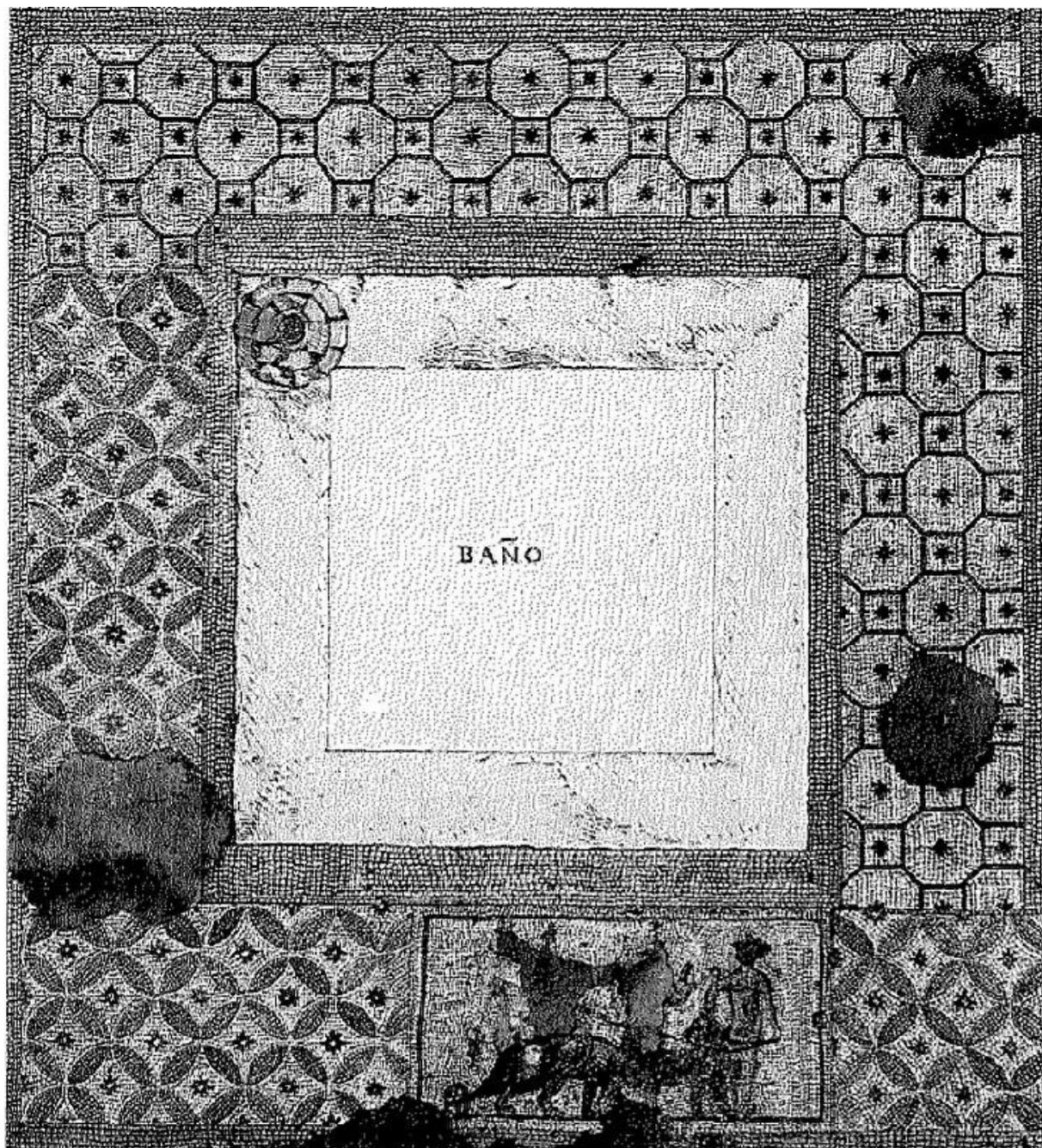




85.MOSAICO DEL TRIUNFO DE BACO (ITÁLICA, SANTIPONCE).

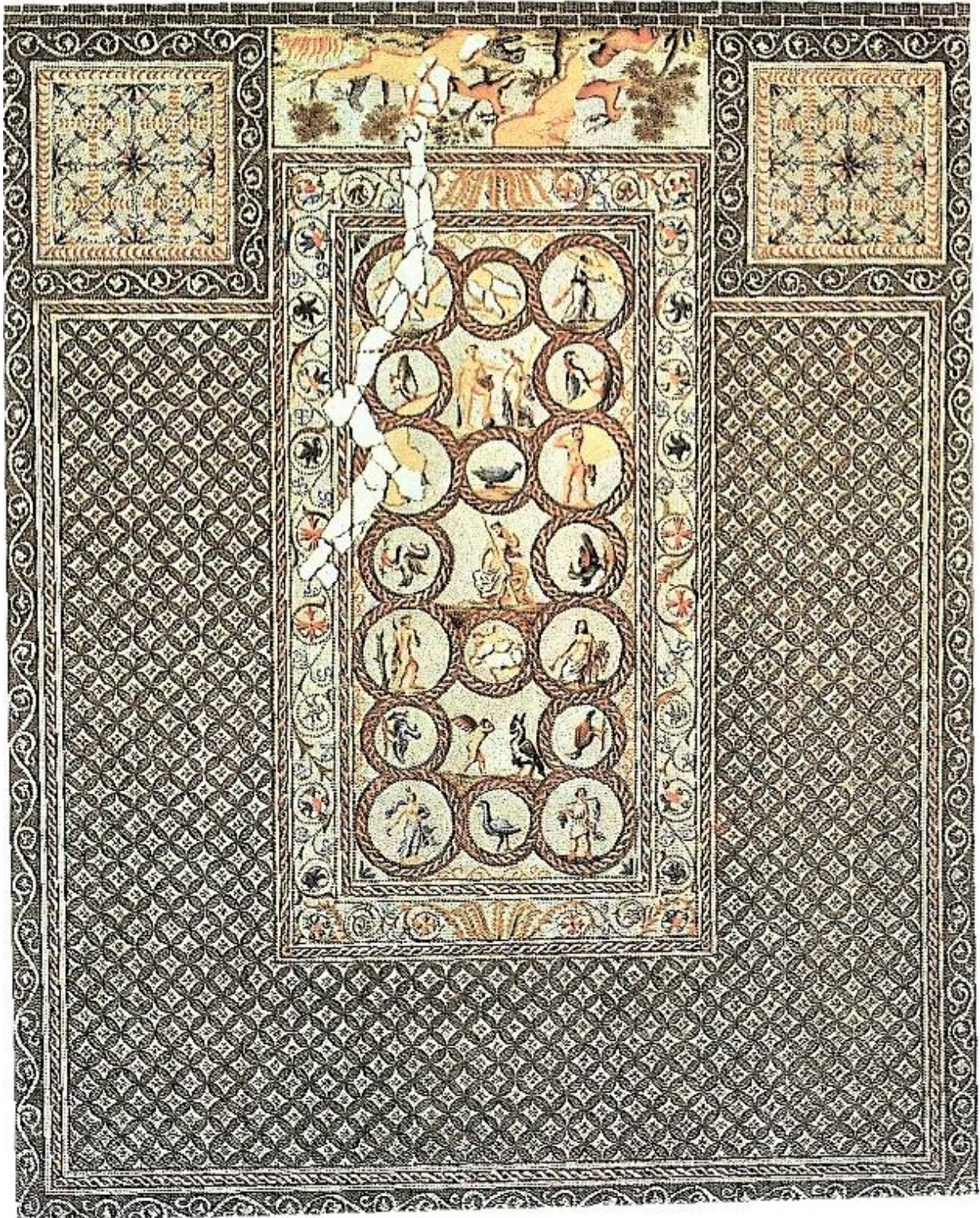




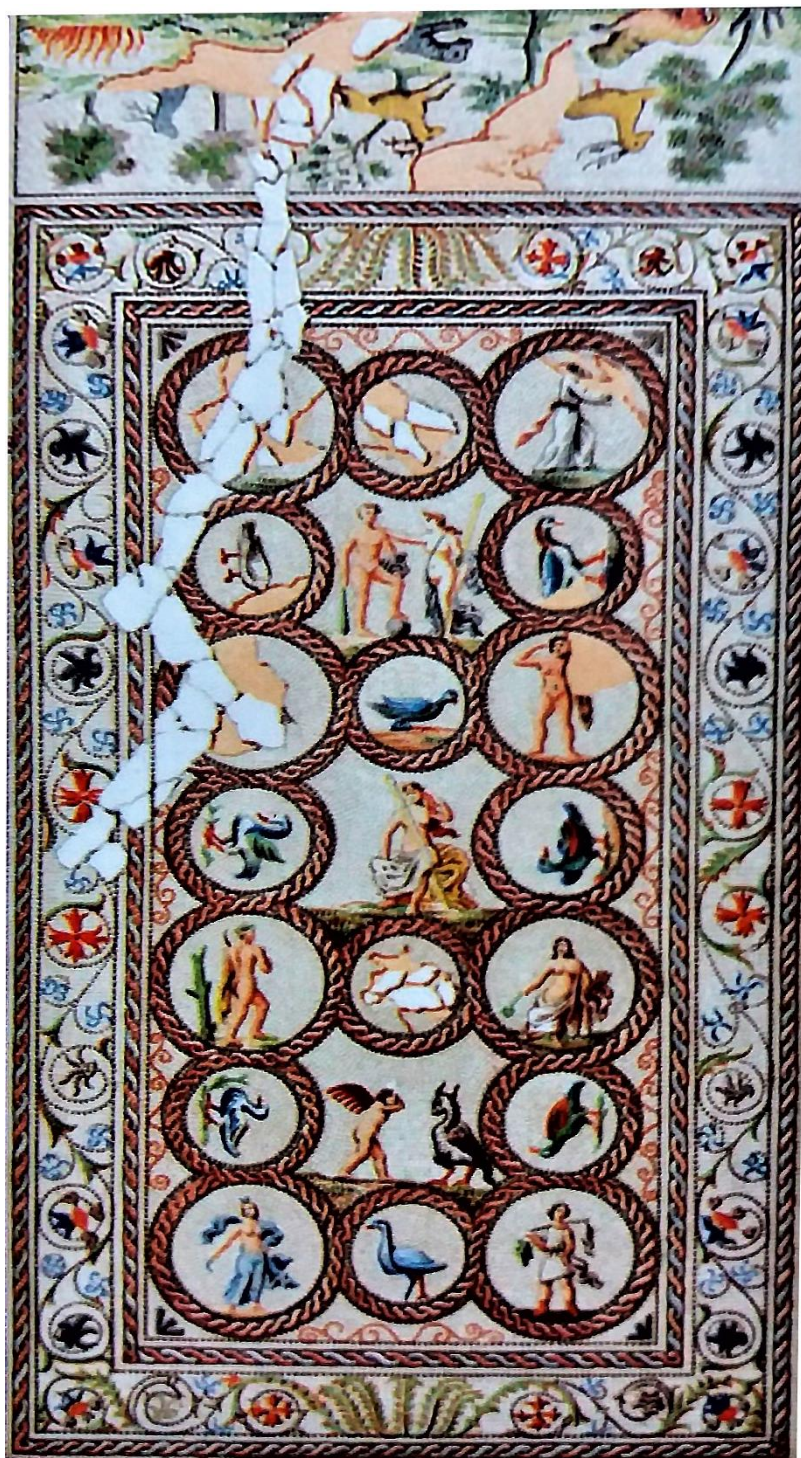




86.MOSAICO DE VENUS *VICTRIX*/DESPEDIDA DE VENUS Y ADONIS (ITÁLICA, SANTIPONCE).







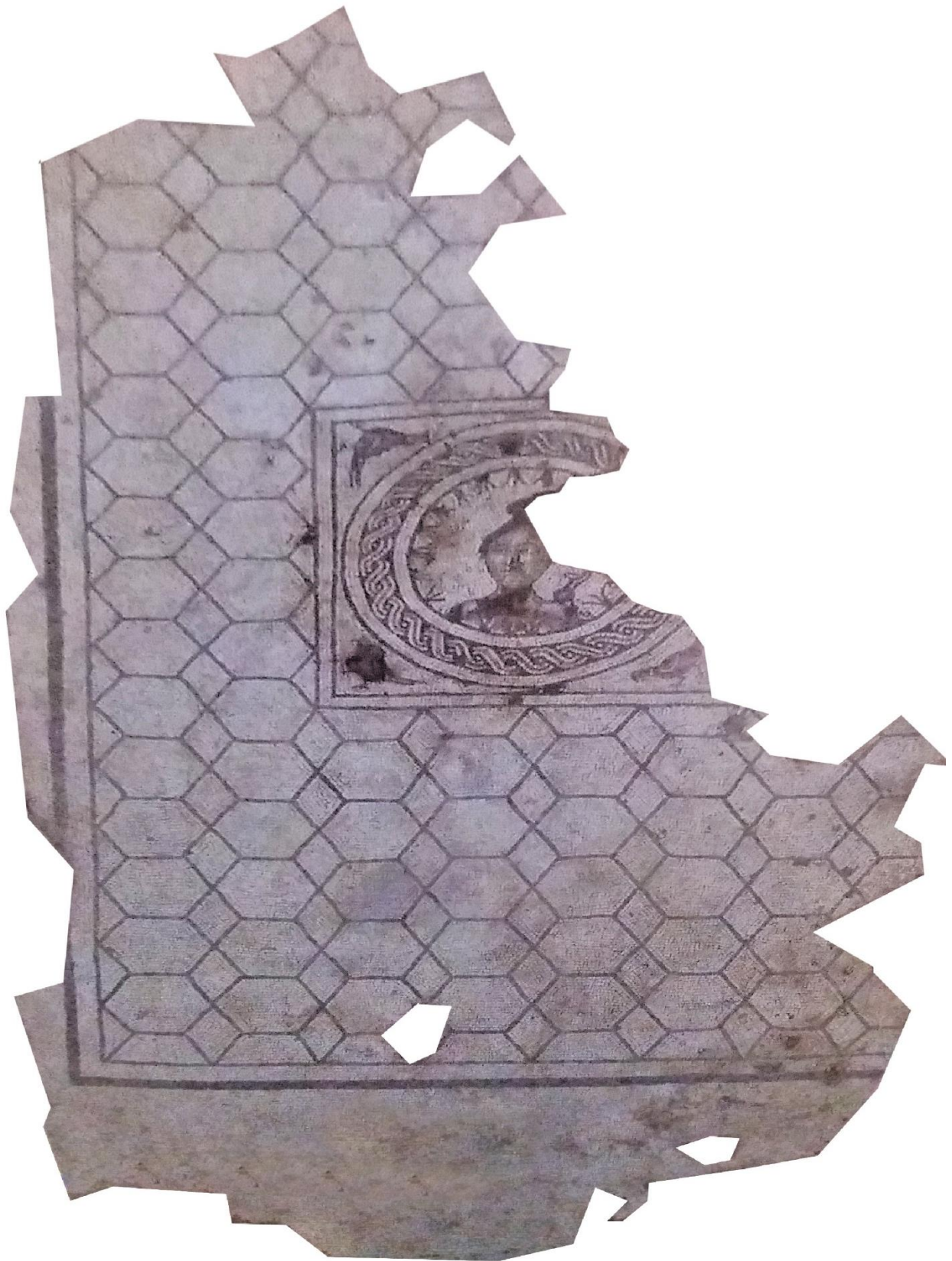


87.MOSAICO DE LA GORGONA MEDUSA (PLAZA DE LA ENCARNACIÓN).





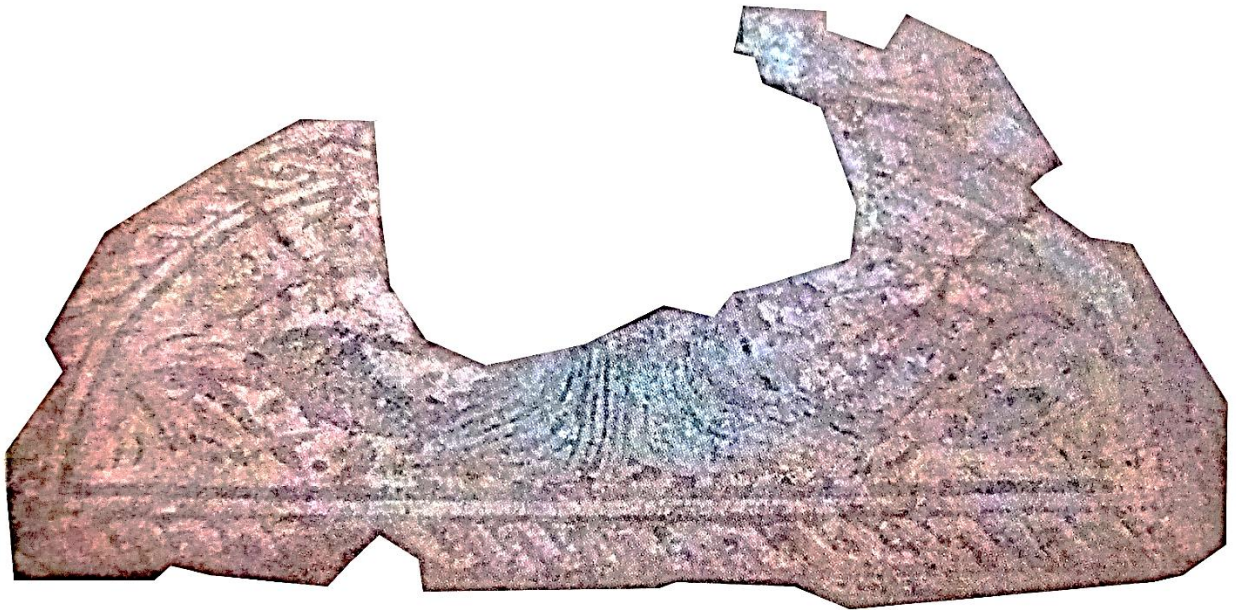
88.MOSAICO DE LA NINFA AMIMONE (PLAZA DE LA ENCARNACIÓN).







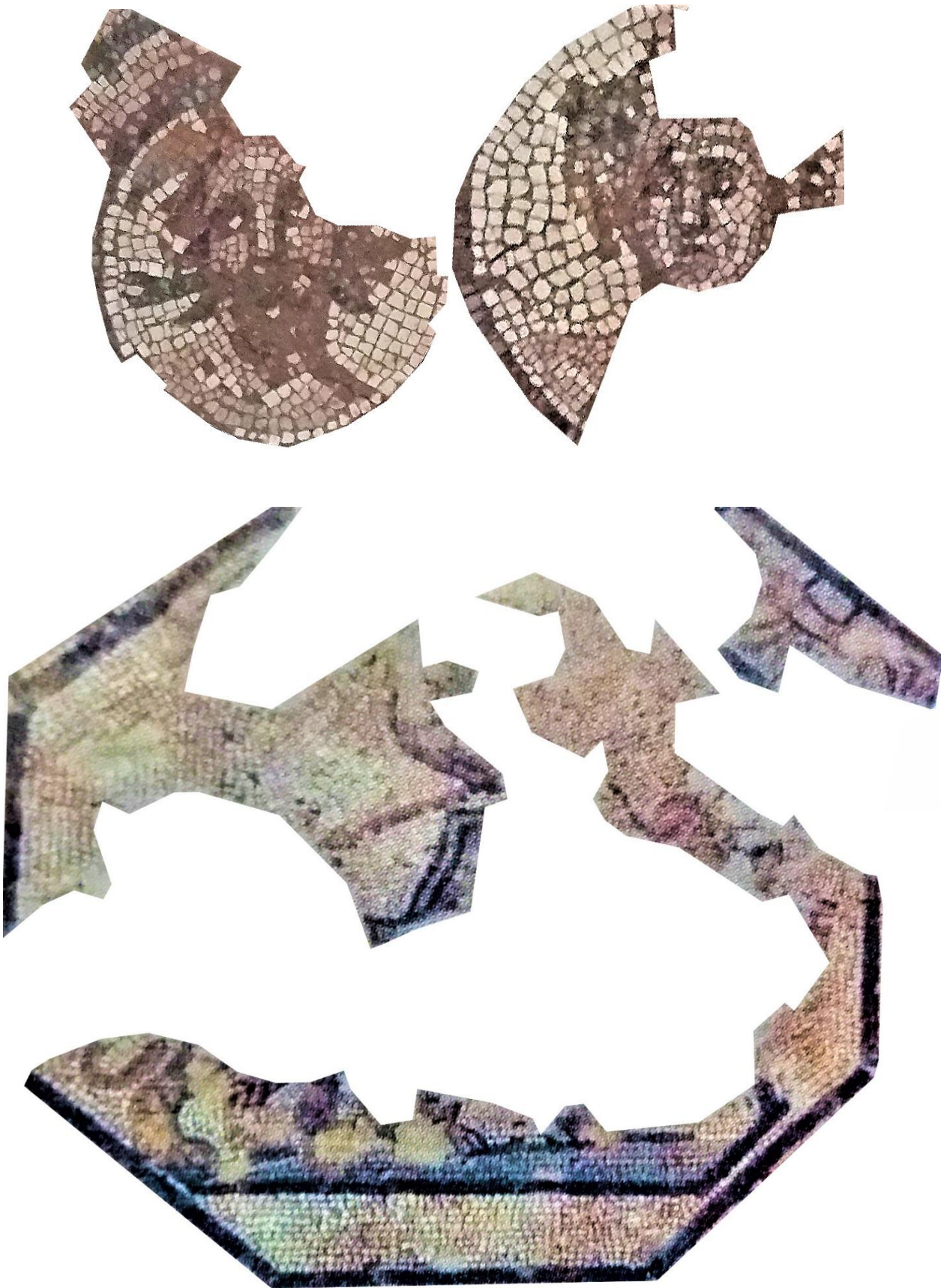
89.MOSAICO DE OCÉANO (PLAZA DE LA ENCARNACIÓN).



90.MOSAICO DEL TRIUNFO DE BACO (PLAZA DE LA ENCARNACIÓN).









91.MOSAICO DE LA ALEGORÍA DEL INVIERNO (DOS HERMANAS).



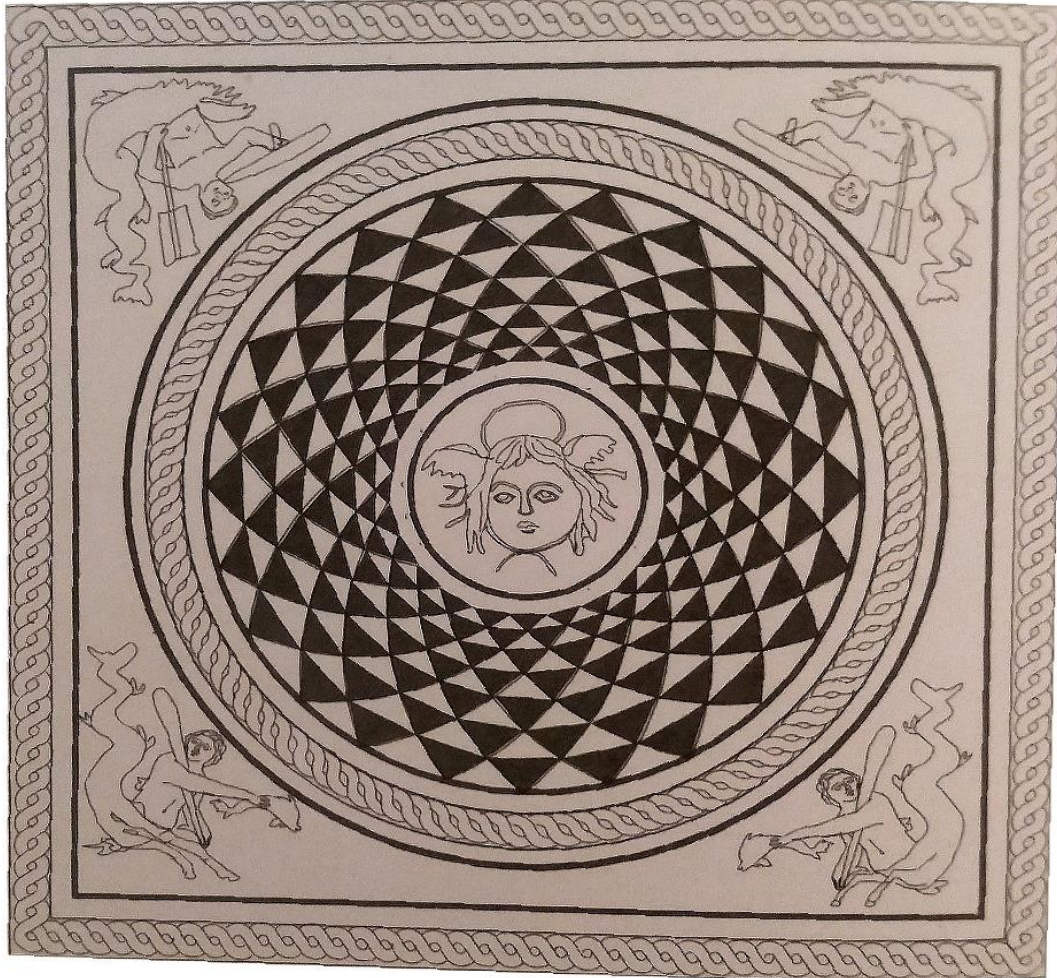


92.MOSAICO DE LA ALEGORÍA DE LA PRIMAVERA (DOS HERMANAS).



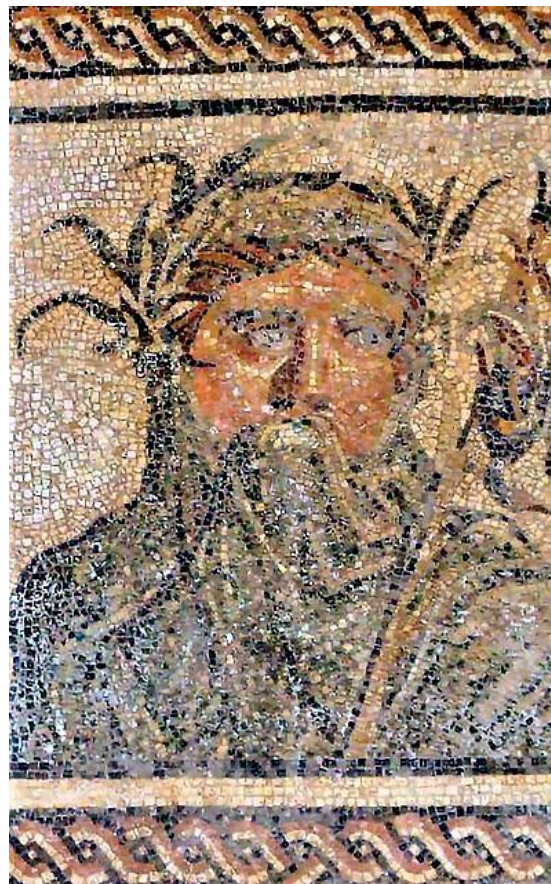
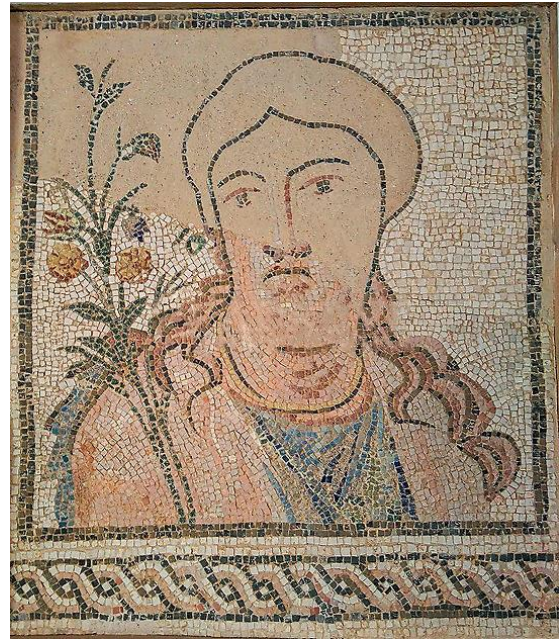
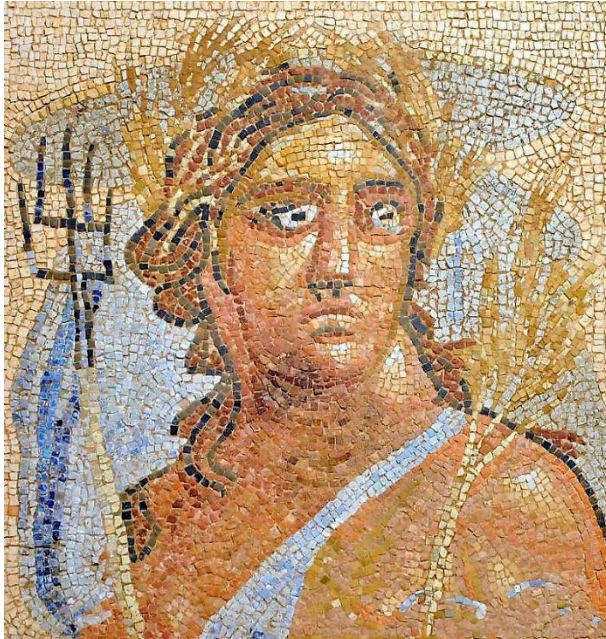


93.MOSAICO DE LA GORGONA MEDUSA (ALCOLEA DEL RÍO).

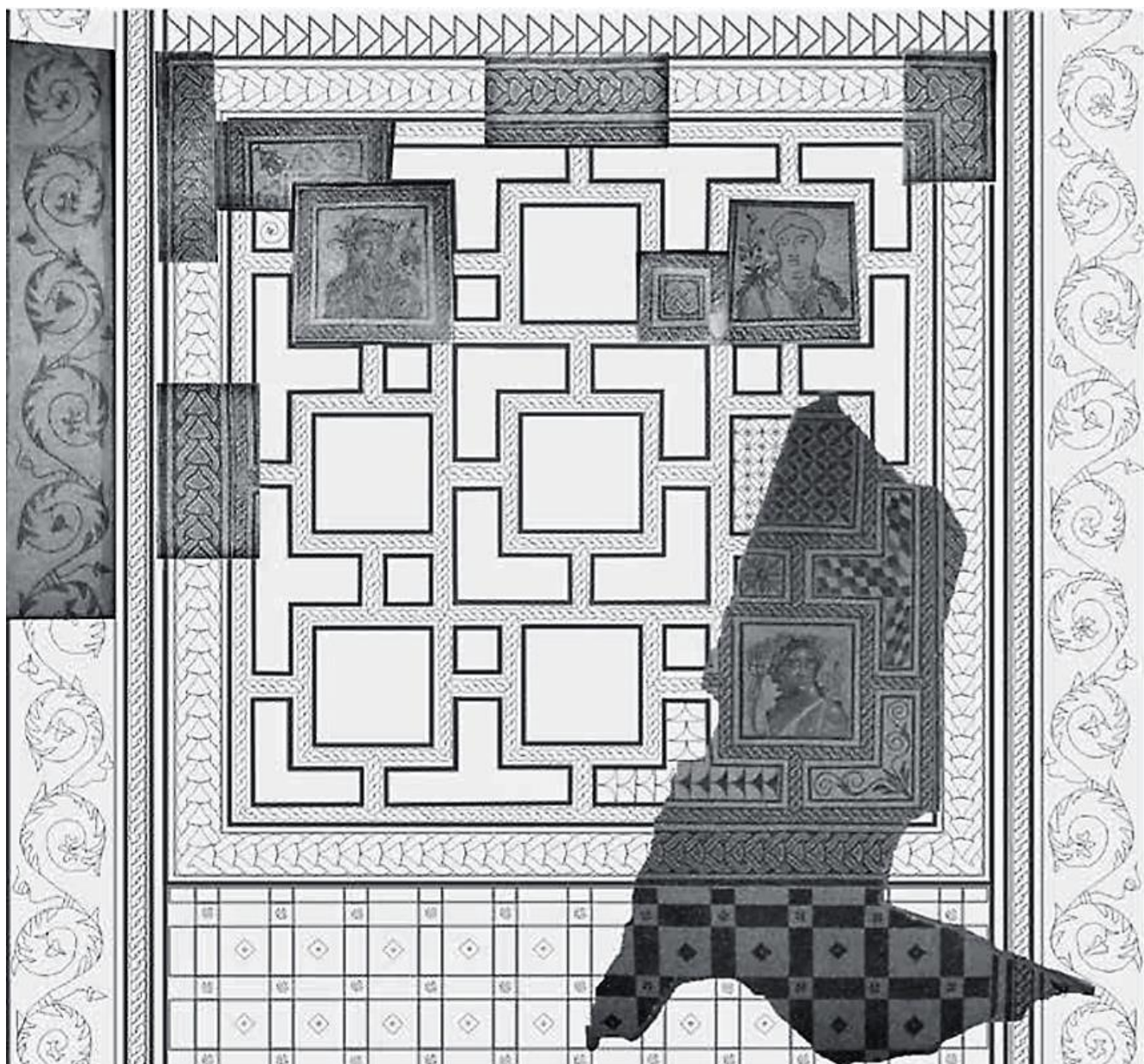




94.MOSAICO DE LAS ESTACIONES/*HORAE* (CARMONA).









95.MOSAICO DE LA GORGONA MEDUSAY LAS ESTACIONES (CARMONA).









96.MOSAICO CON NEREIDA Y EROTE (CARMONA).



97.MOSAICO DE AQUELOO. **PERDIDO.** (OSUNA).





98.MOSAICO DEL DOBLE RAPTO DE GANIMEDES Y EUROPA (CALLE SAN JUAN BOSCO, ÉCIJA).



99.MOSAICO DEL TRIUNFO BÁQUICO (CALLE SAN JUAN BOSCO, ÉCIJA).

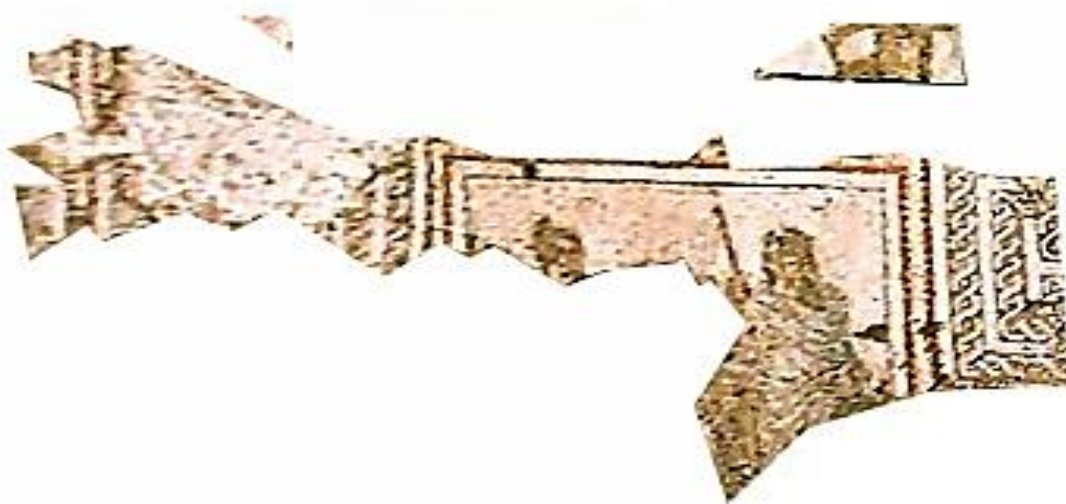




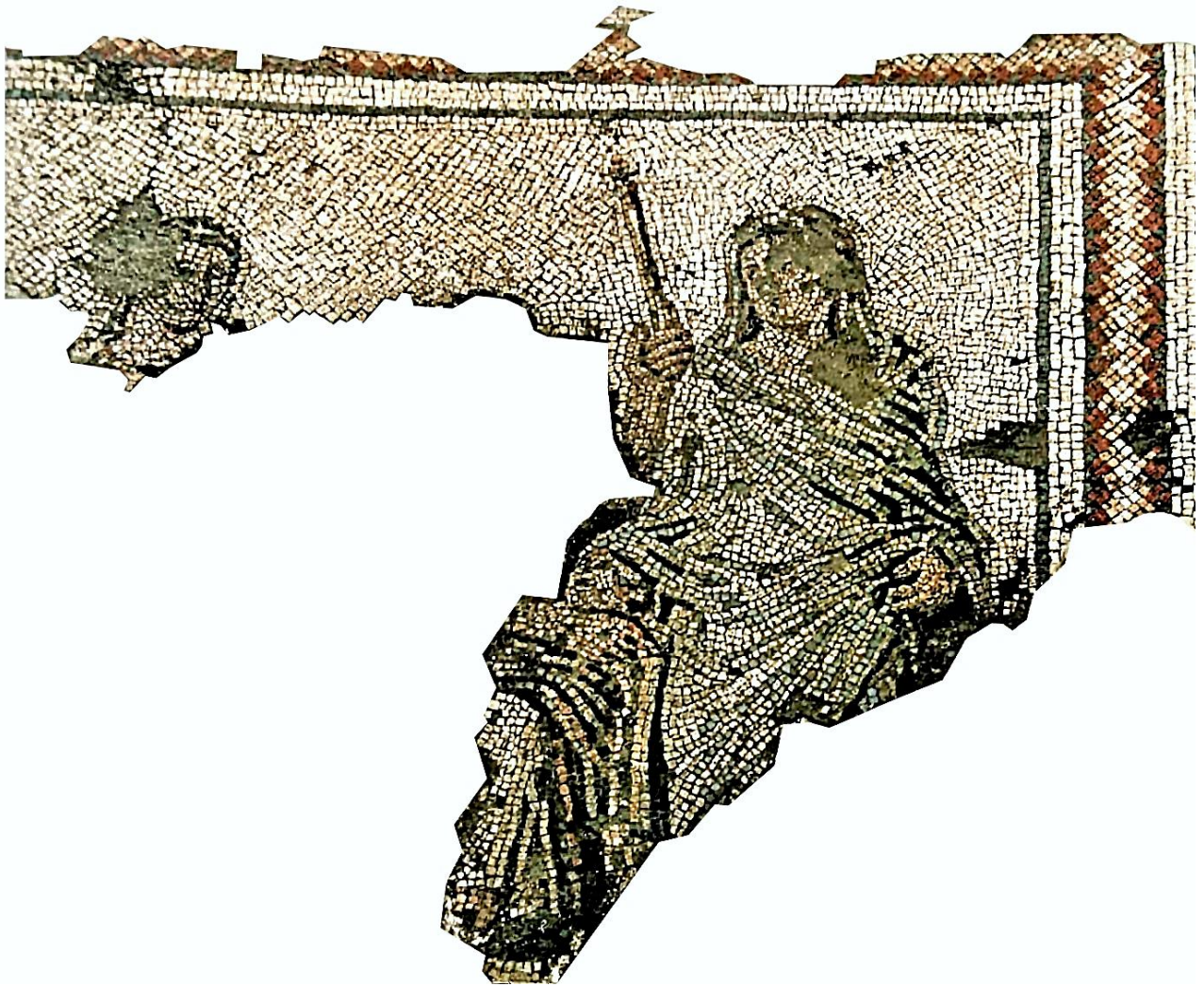
100. MOSAICO DEL DON DEL VINO (CALLE ESPÍRITU SANTO, ÉCIJA).



101. MOSAICO DE LA ENTREGA DE BRISEIDA (CALLE ESPÍRITU SANTO, ÉCIJA).

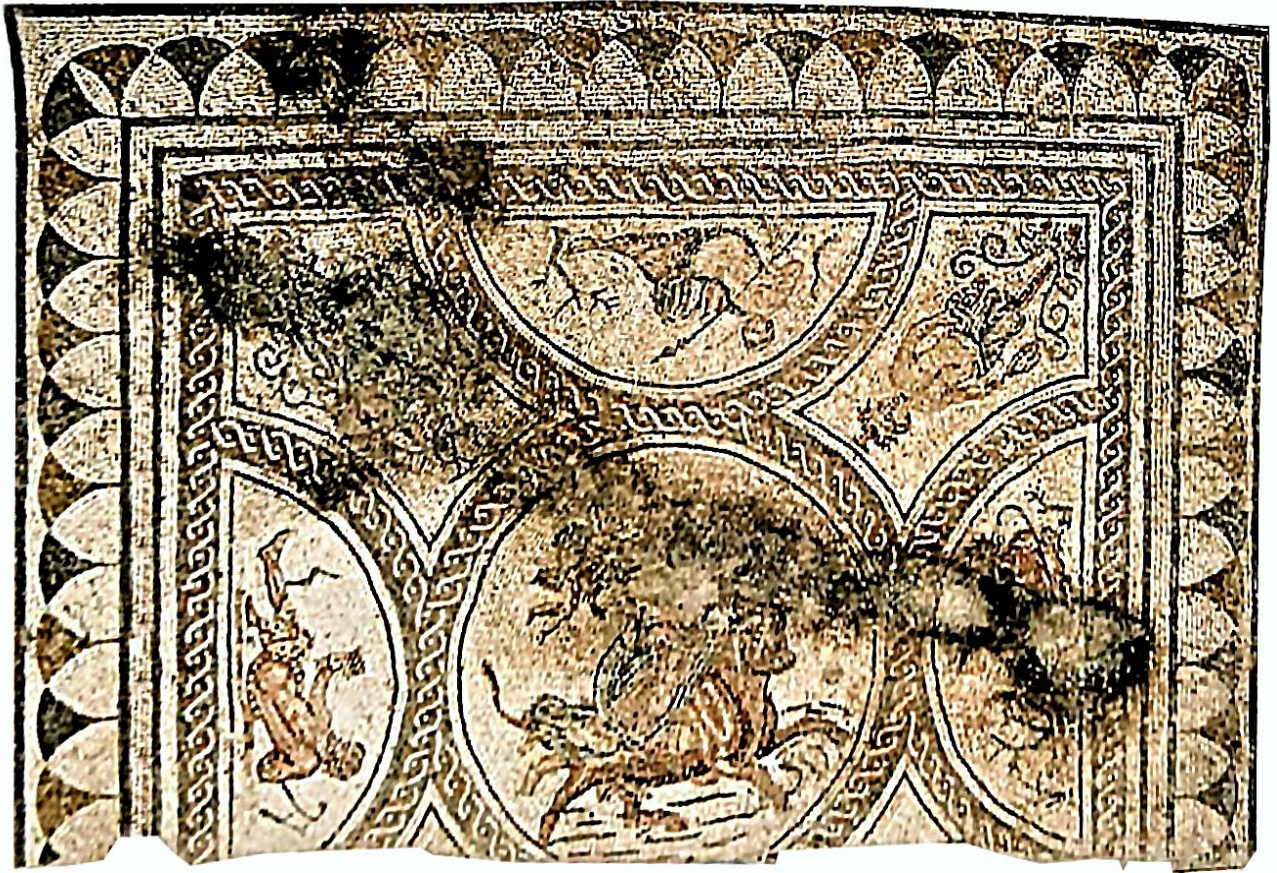








102. MOSAICO DEL RAPTO DE EUROPA (CALLE ESPÍRITU SANTO, ÉCIJA).





103. MOSAICO DEL TRIUNFO DE BACO (PLAZA DE SANTIAGO, ÉCIJA).





104. MOSAICO BÁQUICO (PLAZA DE ESPAÑA, ÉCIJA).





105. MOSAICO DE OCÉANO (PLAZA DE ESPAÑA, ÉCIJA).





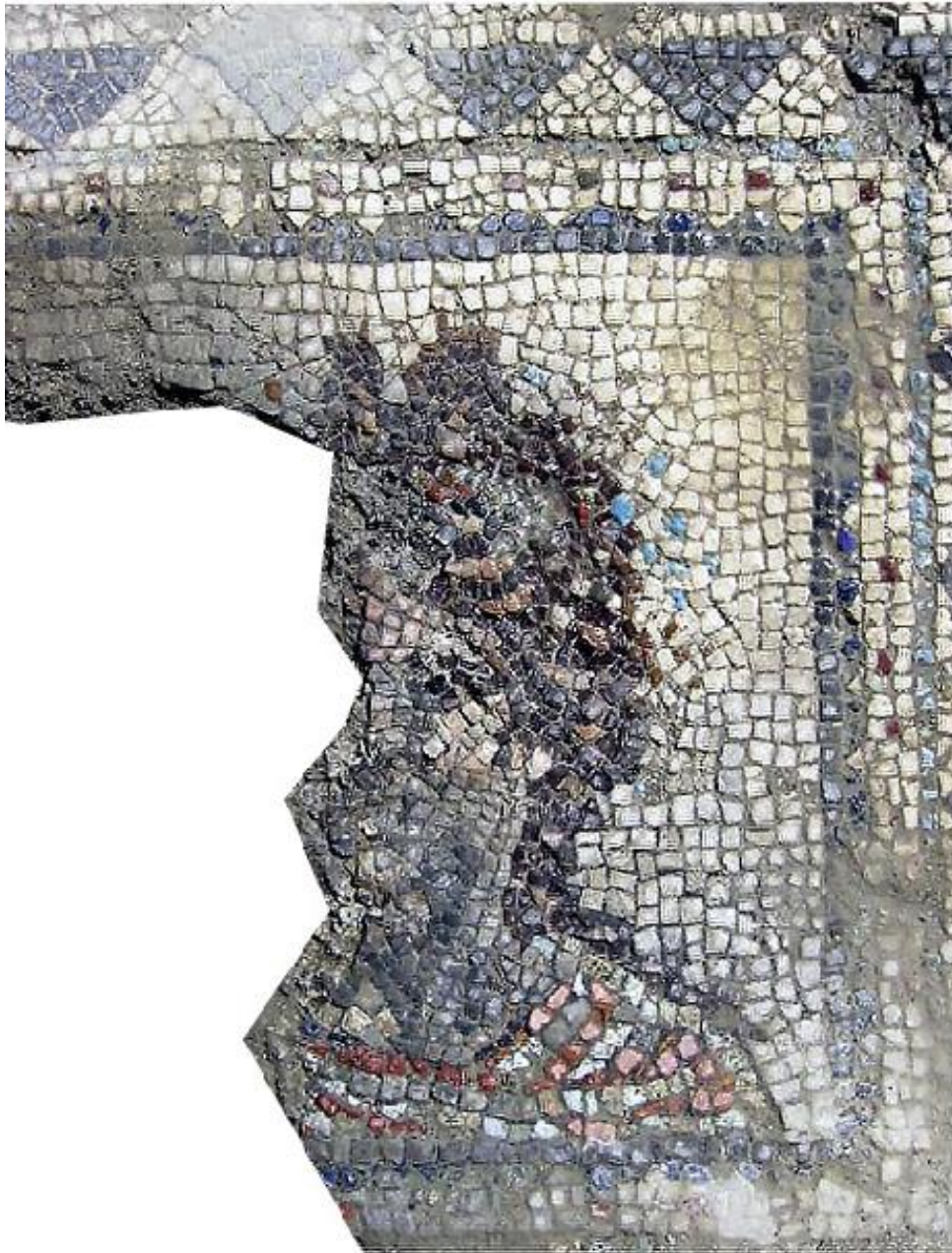




106. MOSAICO DEL BUSTO DE BACO/TETHYS (PLAZUELA DE SANTO DOMINGO, ÉCIJA).









107. MOSAICO DE LAS NEREIDAS (PLAZUELA DE SANTO DOMINGO, ÉCIJA).



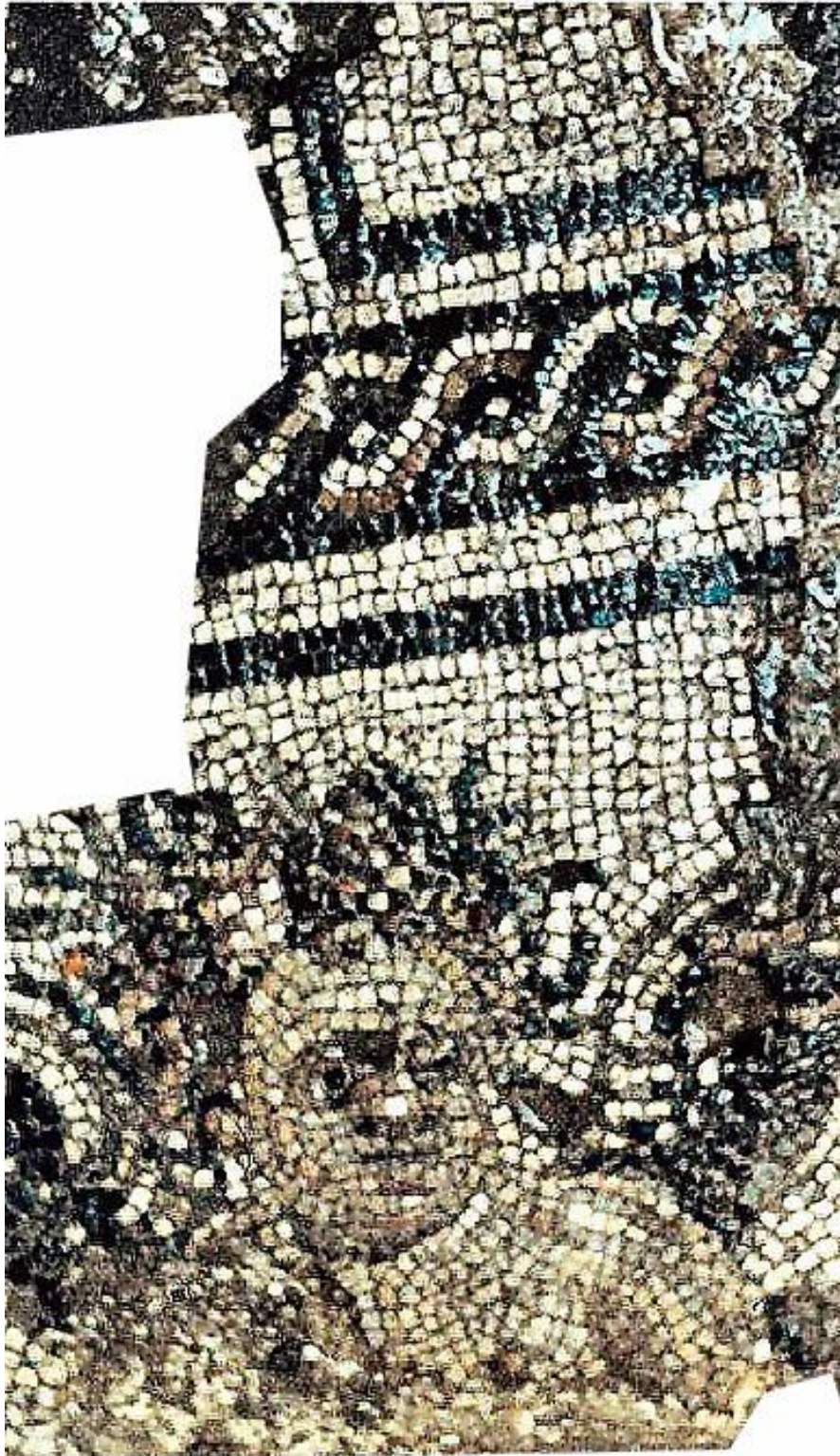


108. MOSAICO DE LA ALEGORÍA (AVENIDA MIGUEL DE CERVANTES, ÉCIJA).





109. MOSAICO CON EROTE (AVENIDA MIGUEL DE CERVANTES, ÉCIJA).





110. MOSAICO DE OCÉANO Y SU *THIASUS* (AVENIDA MIGUEL DE CERVANTES, ÉCIJA).





111. MOSAICO CON LA PRIMAVERA (AVENIDA MIGUEL DE CERVANTES, ÉCIJA).



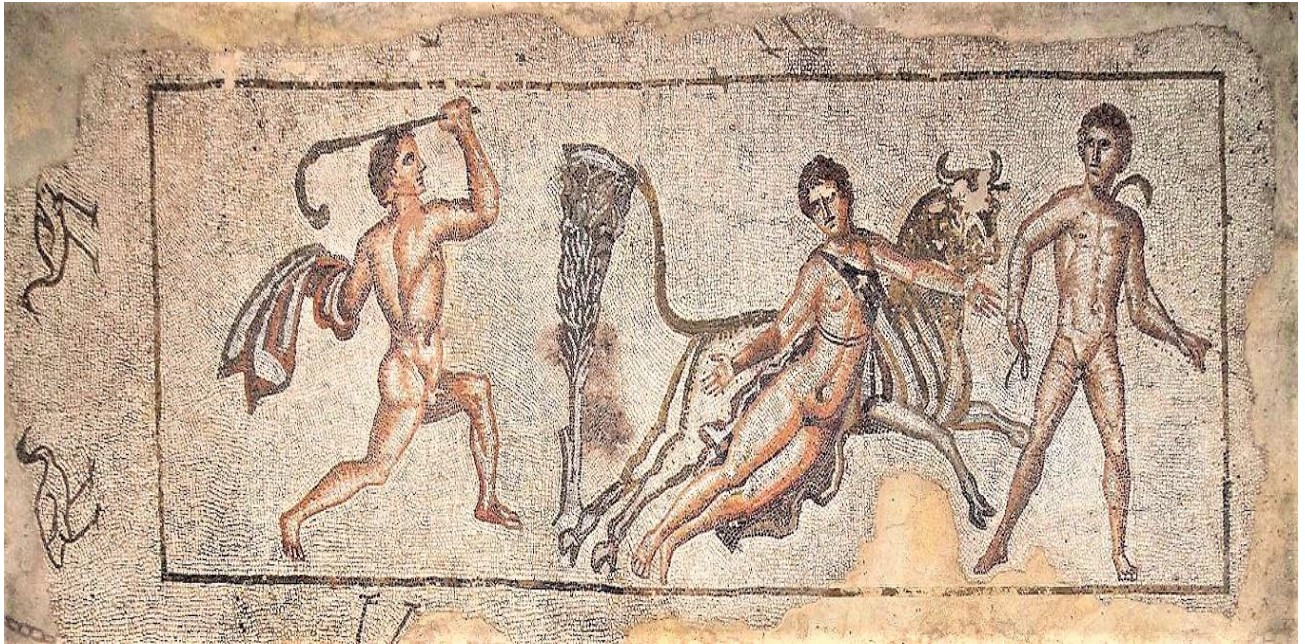


112. MOSAICO DEL TRIUNFO BÁQUICO (CALLE MIGUEL DE CERVANTES, ÉCIJA).



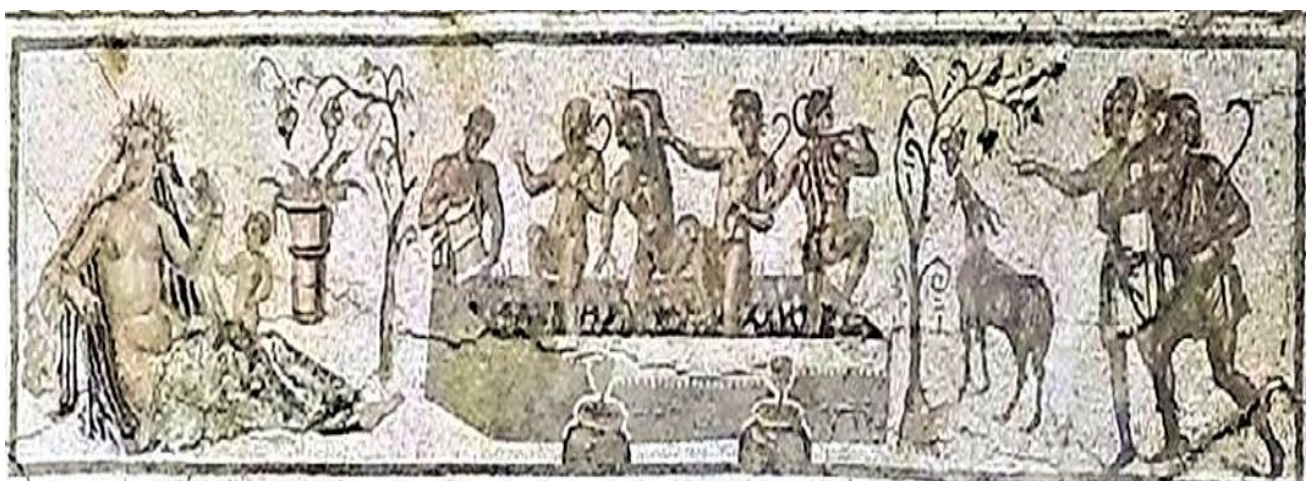
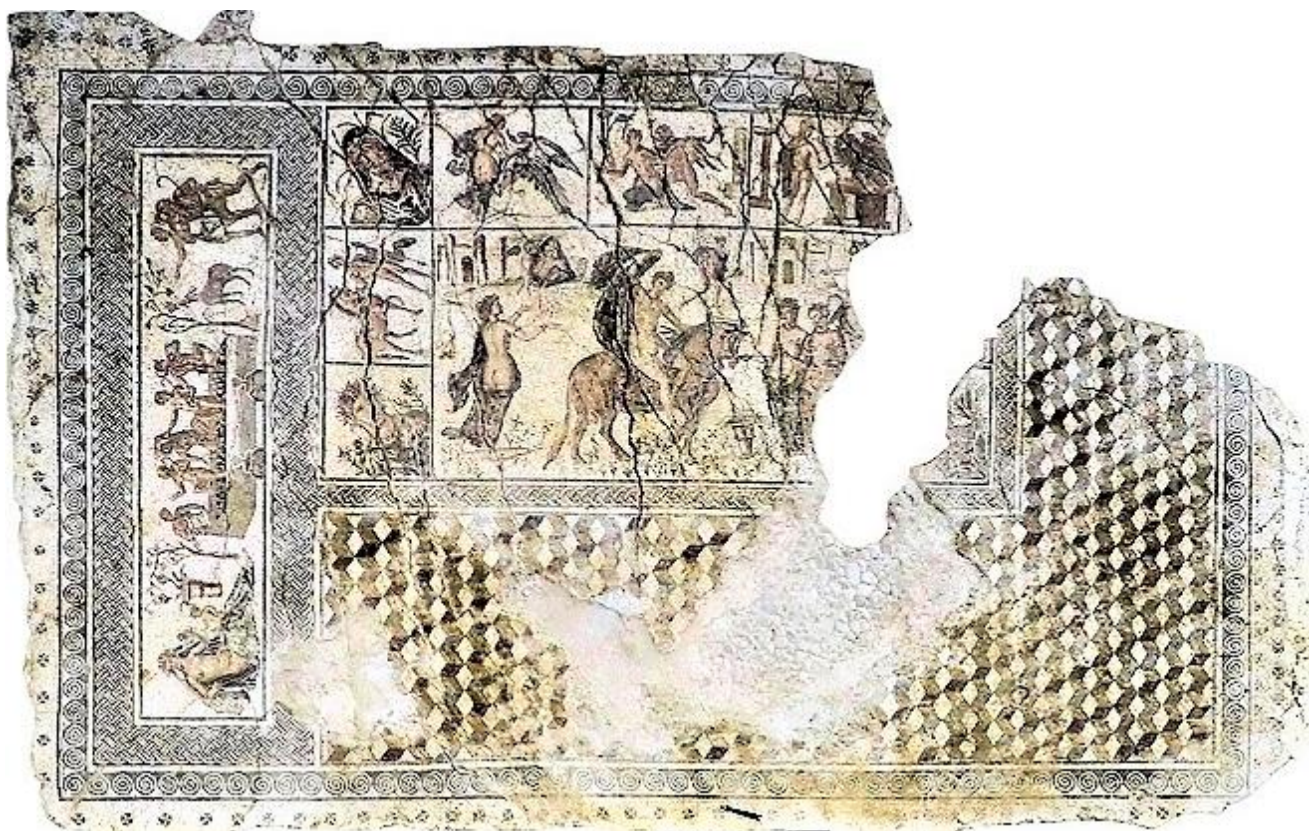


113. MOSAICO DEL SUPPLICIO DE DIRCE (ANTIGUO CONVENTO DE LA MERCED, ÉCIJA).





114. MOSAICO DE LOS AMORES DE JÚPITER (PLAZA DE ARMAS, ÉCIJA).

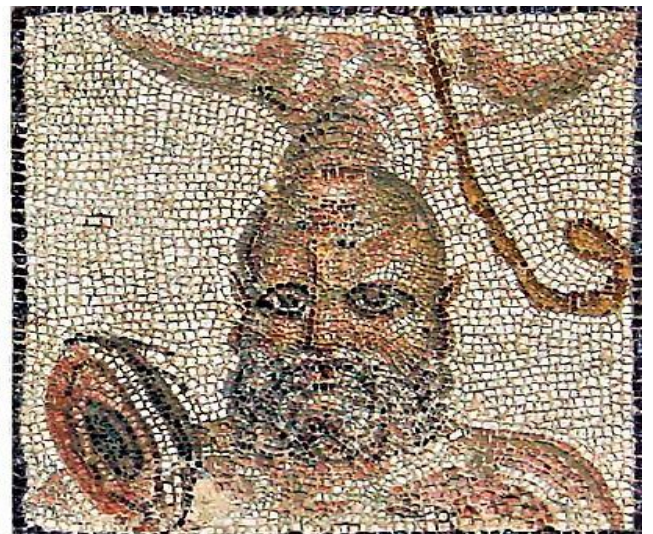
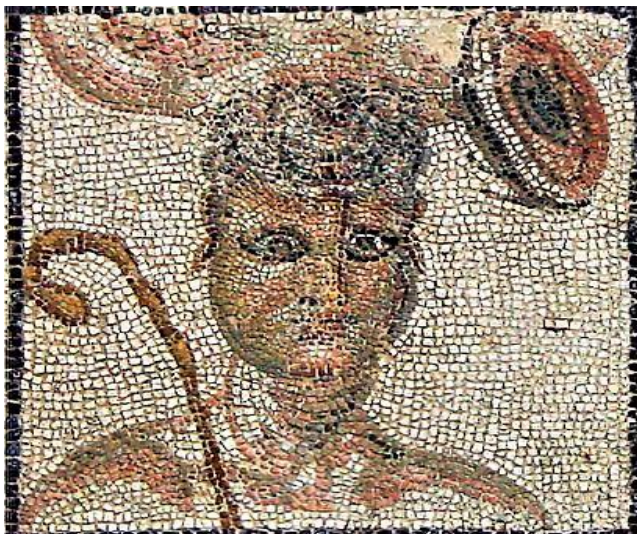








115. MOSAICO DE LA DOBLE CABEZA BÁQUICA (PLAZA DE ARMAS, CERRO DE SAN GIL, 'EL PICADERO', ÉCIJA).





116. MOSAICO CON FRAGMENTO DE MÉNADE (PLAZA DE ARMAS, ÉCIJA).





117. MOSAICO DE LA PRIMAVERA (CASARICHE).





118. MOSAICO DEL JUICIO DE PARIS (FINCA 'EL ALCAPARRAL', CASARICHE).





119. MOSAICO DE LA NEREIDA (CASARICHE).





120. MOSAICO DE OCÉANO (CASARICHE).



# HUELVA.



121. MOSAICO CON MOTIVOS BÁQUICOS (NIEBLA).









